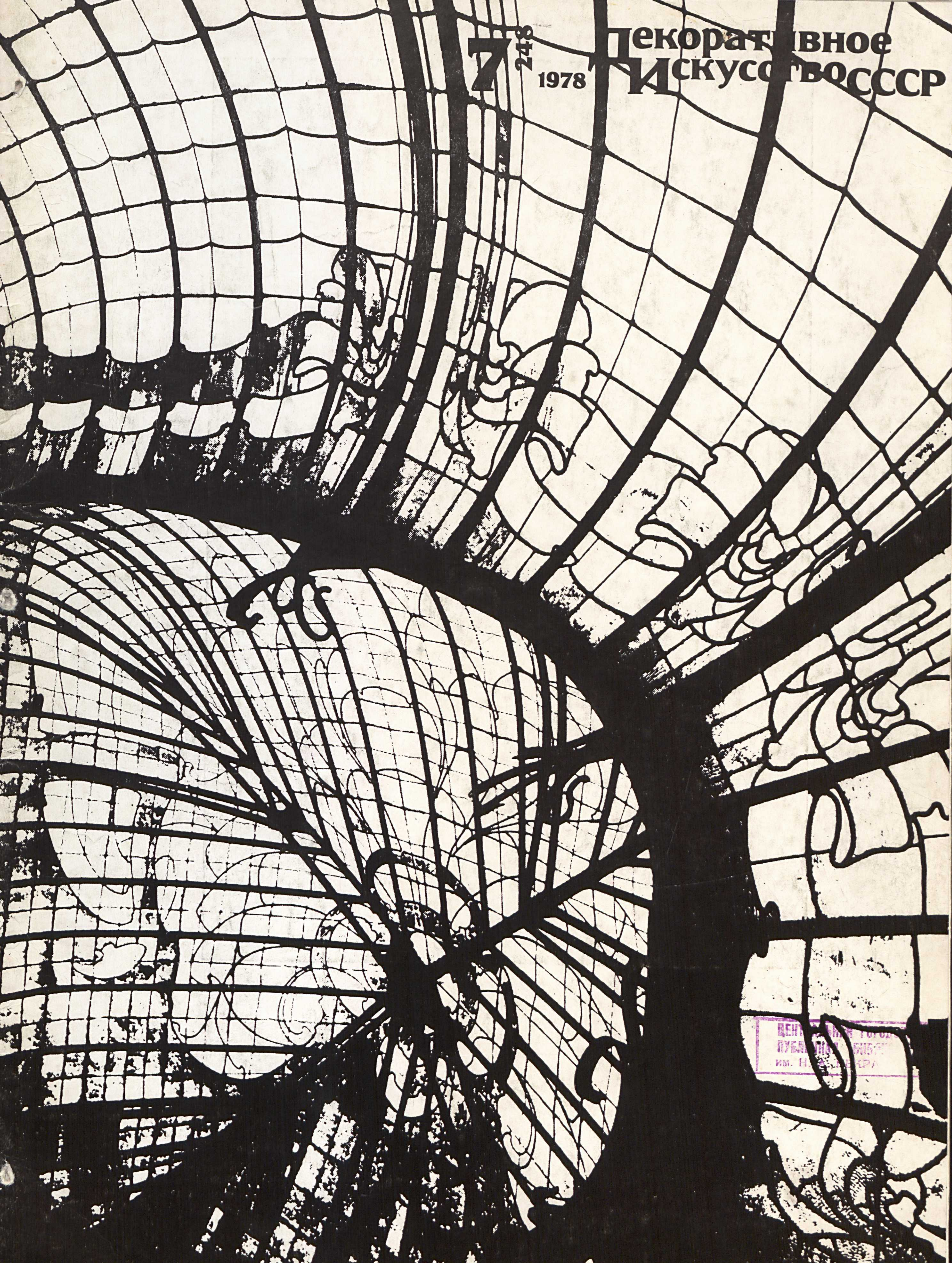
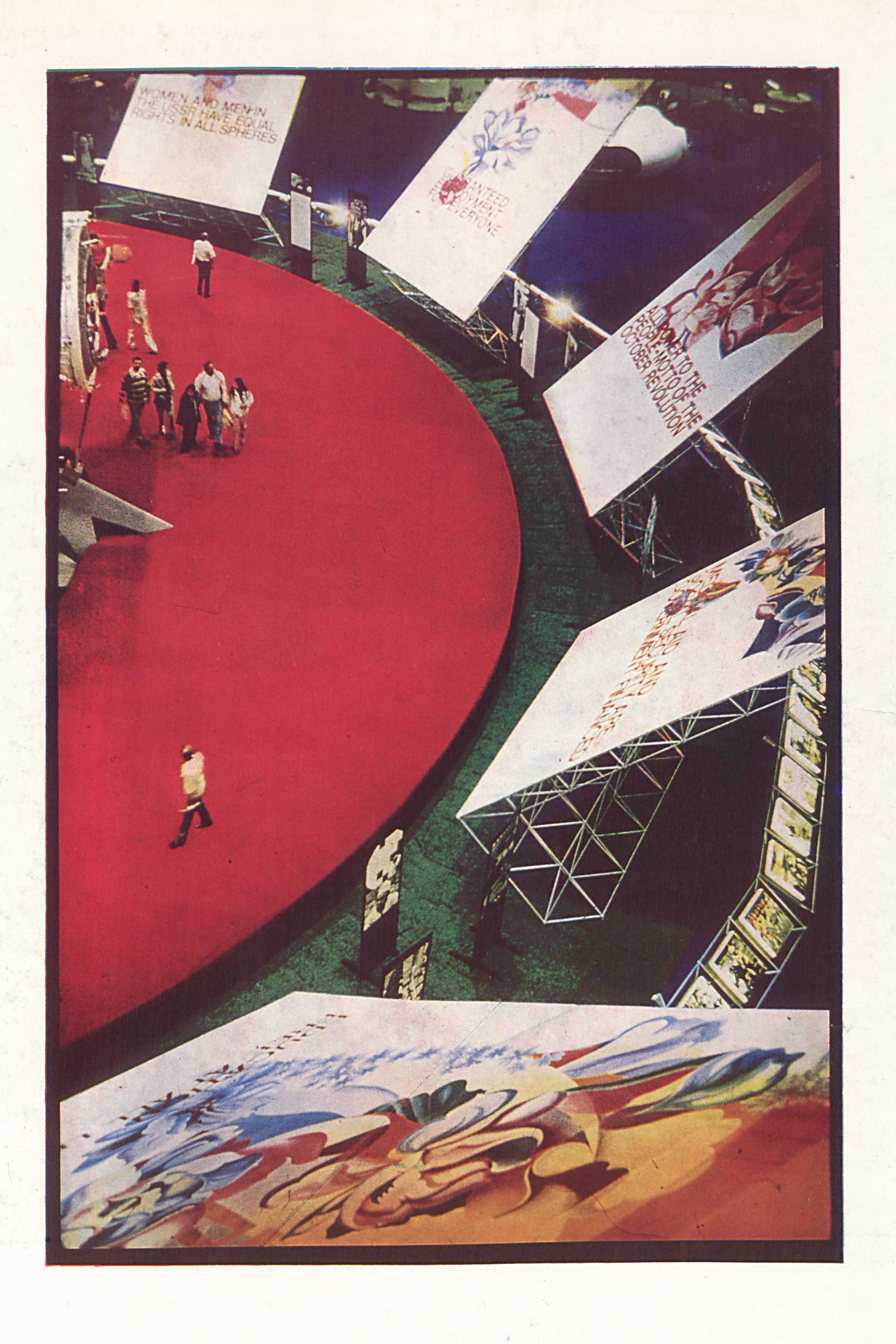
7 248
1978

Декоративное искусство СССР





Национальная
выставка СССР
в Лос-Анжелесе.
Зал Конституции.
Фрагмент экспозиции

Поразительное зрелище, пробившее калифорнийцам «окно в СССР».

Газета «Лос-Анжелес таймс»

Это большая, современная и превосходно оформленная экспозиция, в которой большое внимание уделяется науке, технике и промышленному прогрессу, достигнутому Советским Союзом за время, прошедшее после революции 1917 года.

Газета «Нью-Йорк таймс»



НАЦИОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА
СССР—США

Тема: 60 лет Великого Октября

Место: «Конвеншн-сентр» Лос-Анжелес

Время: ноябрь-декабрь 1977 года

Организатор: Торгово-промышленная палата СССР

Авторы проекта экспозиции:
главный художник В. Дубанов
главный архитектор В. Макаревич
художники: Г. Синев, Ю. Попов, П. Коптев, Г. Сыровян
архитектор А. Арехшатян

Советская экспозиция в Лос-Анжелесе

Валентин Дубанов, Вадим Макаревич

Эмблема выставки

Общий вид центральной части выставки



Директор выставки В. М. Лепешкин

Монтаж экспозиции:
спецбригада монтажников
Торгово-промышленной палаты СССР

"Exhibitgroup of Los-Angeles",
"Design and Production",
"Exhibit and show service".
(США)

Национальная выставка СССР, посвященная 60-летнему юбилею первого в мире социалистического государства, стала важным событием в деле улучшения взаимопонимания и отношений между странами, которое последовательно проводит в жизнь наша партия и государство.

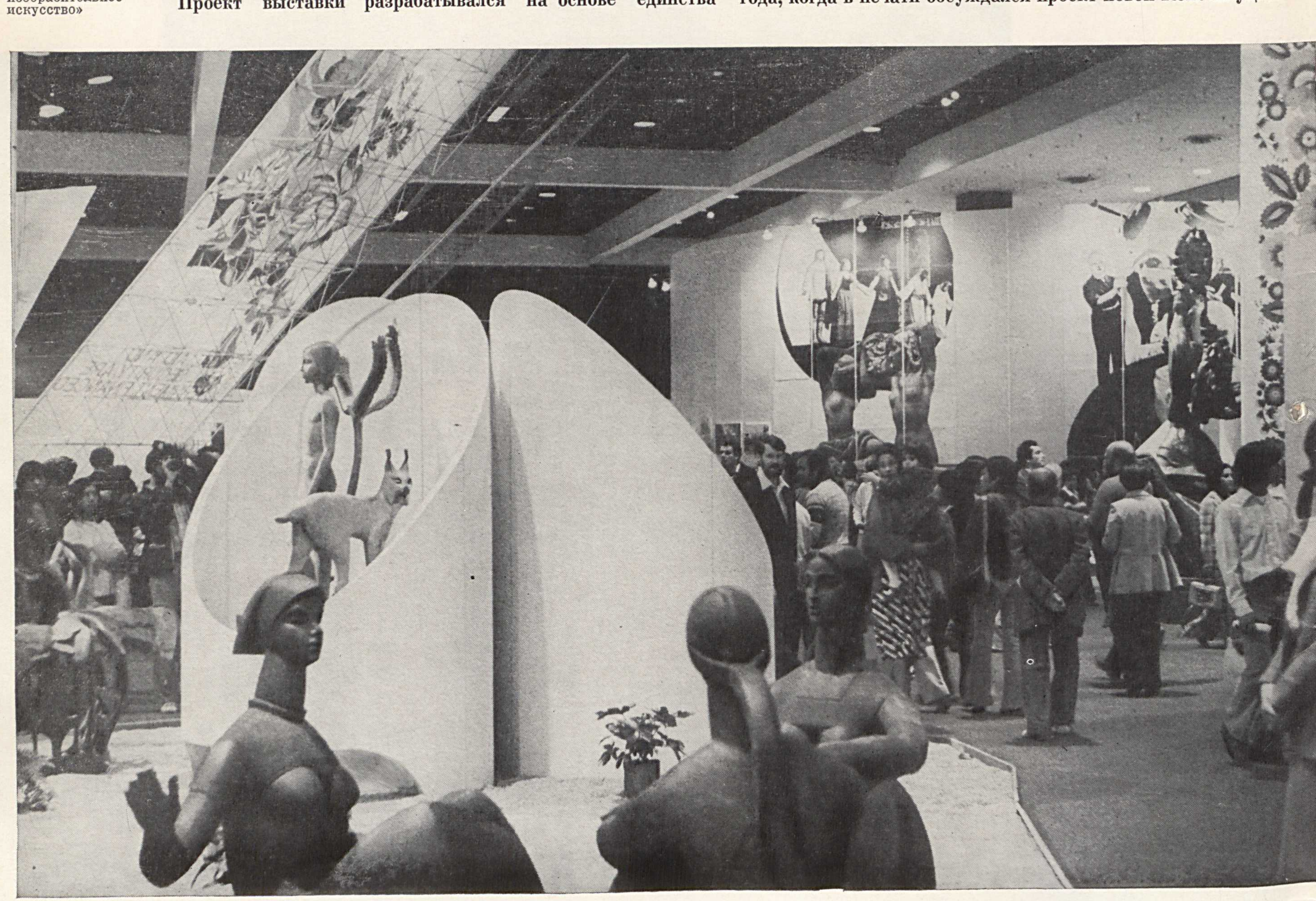
Крупнейший американский город на западном побережье, важнейший промышленный и культурный центр одного из ведущих штатов страны, Лос-Анжелес был выбран для проведения советской национальной выставки, исходя из целого ряда факторов, благоприятных для такого рода выставки, в том числе и благодаря наличию выставочного зала, одного из лучших в США.

Расположенный в самом центре деловой части города, выставочный комплекс «Конвеншн-сентр» — с главным залом, площадью 20 тыс. кв. м., системой конференц-залов и служебных помещений, добротно построенных и респектабельно оформленных, с великолепной системой подъездных путей и коммуникаций, стоянкой для 3000 автомашин — прекрасно приспособлен для организации крупной выставки.

Проект выставки разрабатывался на основе единства идейно-тематического содержания и его пространственно-художественного выражения. И тема выставки и характеристики предоставленного нам выставочного помещения (квадратный зал площадью 100×100 м) диктовали центрическую структуру экспозиции. Мы исходили из того, что экспозиция должна быть композиционно ясна и визуально едина, что у выставки должен быть ярко выраженный центр. Центр, который осмысляет всю выставку, символизирует ее содержание, как бы является ее девизом. Центр, к которому ведут все маршруты выставки, на который косвенно указывают все детали экспозиции, на который ориентирован посетитель и из которого он может обозреть всю экспозицию во всех направлениях. Так возник пластический образ центра выставки как солнца, лучи которого организуют пространство выставочного зала, а многозначная символика объединяет все разделы и темы экспозиции.

Главный идейно-тематический акцент выставки, который и должен был стать ее солнцем, был подсказан нам самой жизнью: мы приступили к проектированию в конце 1976 года, когда в печати обсуждался проект новой Конституции

Фрагмент экспозиции выставки. На переднем плане раздел «Советское изобразительное искусство»



ИЗ КНИГИ ОТЗЫВОВ ПОСЕТИТЕЛЕЙ ВЫСТАВКИ

Одна из самых лучших выставок, которые когда-либо видел.
Джон Райнхард, генеральный директор информационного агентства ЮСИА

Это великолепная выставка! Чрезвычайно благодарен за гостеприимство.
Том Стаффорд, астронавт

Очень интересная, динамичная и поучительная выставка.
Подписи группы посетителей

СССР. Основной закон нашего государства, права советского человека, завоеванные Великим Октябрем и гарантируемые новой Конституцией, и решено было сделать символической доминантой экспозиции выставки. Для посетителя эта доминирующая тема, которая была выделена в специальный зал Конституции, предварялась вводным разделом, посвященным победе Великой Октябрьской социалистической революции, с которого и начиналась выставка. Крупноформатное панно «Октябрь. 1917 г.» на шести легких пилонах, наклоненных в сторону входа (автор В. Макаревич), создавало эмоциональный, взволнованный, пронизанный пафосом созидательных устремлений нашего народа настрой, характерный и для всей дальнейшей экспозиции.

Переходя по легкому пандусу в следующий, центральный зал Конституции, несколько приподнятый над всей выставкой, посетитель знакомился с кинохроникой, запечатлевшей основные этапы развития и важнейшие достижения советского государства за 60 лет, которая демонстрировалась на большом экране в пространстве между залами.

Зал Конституции знакомил посетителя с основными правами советского человека, закрепленными в этом документе. Как передать представление о самом главном, внушить посетителю ощущение праздника, которое должно быть сконцентрировано именно здесь? После долгих поисков мы пришли к убеждению, что из всех оформительских средств наиболее сильным для выражения кульминации выставки может быть свет. Поэтому, по контрасту с залом Октябрьской революции, выдержанному в насыщенной красной гамме, зал Конституции был ярко освещен и решен в легких светоносных тонах, ассоциирующихся с праздником, политической манифестацией.

Пространство зала формировалось 12-метровыми пластинами и было подобно раскрытому цветку, чаше, или лучам солнца. Эта форма эмоциональна и торжественна, она как бы завораживала посетителя, вовлекала в себя. Десять панно с цветами (автор В. Воропаев) завершали пространственное решение центра выставки.

Хотя образное оформление зала решалось так, что все в нем должно быть ясно до всяких слов, мы решили не отказываться от текстов, но при этом стремились, чтобы они



Чудесная выставка. Мои сыновья надеются приехать к вам в 1980 году на Олимпийские игры.
Ричард Петерсон

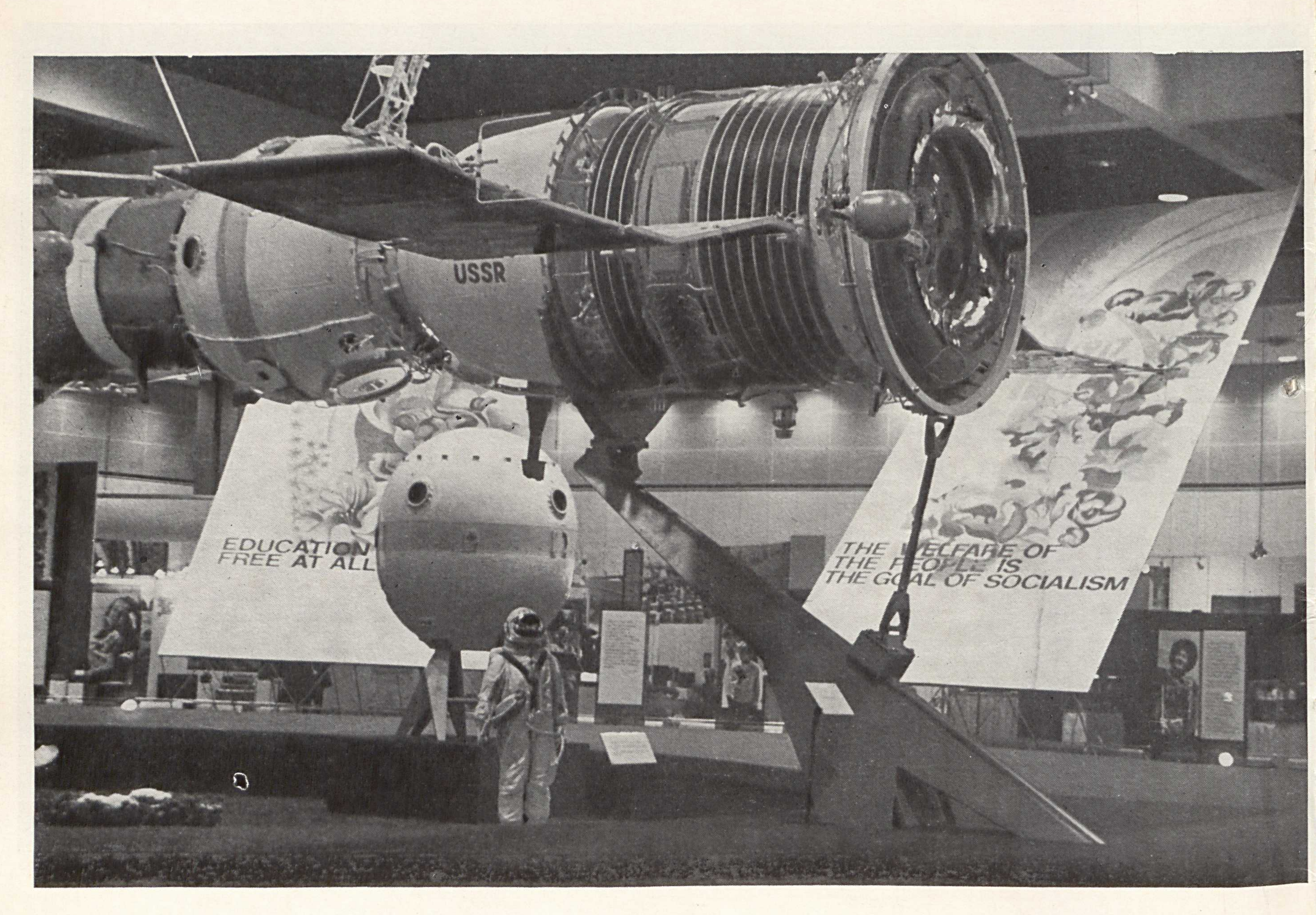
Спасибо! Американские русские могут гордиться вами.
Фрэнк Гончаров

Я школьник. Мне 15 лет. Я армянин и горжусь всем, что выставлено здесь.
(Без подписи)

Великий путь прошла наша Родина от развалин до лунника. Слава вам и доброго дальнейшего пути!
Д. З. (написано по-русски)

были лаконичными, крупными и читались как графические образы.
В поле зрения посетителя, поднявшегося на подиум зала Конституции, оказывалось все пространство экспозиции, расчлененное газонами с галькой и низкостелющейся зеленью, а также криволинейными щитовыми конструкциями белого цвета. С этого места вся экспозиция представала перед посетителем как бы сквозь призму художественно-тематического содержания зала Конституции.
Продолжая осмотр экспозиции, посетитель знакомился с достижениями нашей страны в области освоения космического пространства и мирного использования атомной энергии — в разделе научно-технического прогресса; с действующей моделью нефтеперерабатывающего завода с замкнутым циклом производства, не загрязняющего окружающей среды, и диорамой Воронежской заповедной зоны — в зале, посвященном охране природы в СССР; с жилищным и гражданским строительством и еще многими темами в других разделах и залах выставки.
Мы знали, что жители Лос-Анжелеса (соседи Голливуда и любители Диснейленда) понимают толк в макетах и диорамах. Поэтому мы специально подготовили для них своеобразный подарок: экспозицию-шоу в их любимом жанре. В отдельном круглом зале, диаметром 20 м, посетители как бы с высоты птичьего полета могли ознакомиться с Москвой. Панорама города в сопровождении дикторского текста, музыки и слайдов разворачивалась перед зрителями в продолжении пятнадцатиминутного зрелища, подготовленного коллективом художников-макетчиков и диорамистов под руководством Е. Дешалыта.
Разделы союзных республик в наших национальных выставках — своего рода традиция. На этот раз самостоятельными экспозициями на выставке были представлены Украина и Армения. Оба республиканских раздела были оформлены в стилистике всей экспозиции с тактичным вкраплением национальных мотивов: украинской росписи, панно с армянским пейзажем и т. д. Экспозиция Украины была посвящена в основном достижениям в промышленности и сельском хозяйстве. В экспозиции Армении доминировала тема искусства и древних культурных традиций армянского народа.
Значительное место в экспозиции занимал раздел «Изоб-

Объемно-пространственное решение центра выставки



Приветствуем советскую выставку на земле нашей. Желаем увидеть еще больше интересного о советской земле.
Много подписей

Похоже, что чудеса еще существуют. Это доказывает советская выставка, прекрасная и вдохновляющая.
Е. Зиммерман

Пожалуйста, учтите наш печальный опыт, не отравляйте окружающую вас природу.
А. Джонс

Юбилейная выставка великолепна. Лос-Анжелесу оказана большая честь стать городом советской выставки.
Том Бредли, мэр города Лос-Анжелеса

разительное и прикладное искусство народов СССР», где многонациональный характер и художественное разнообразие советского искусства иллюстрировалось изделиями художественных промыслов, скульптурой, произведениями современной живописи и графики, гобеленами, коврами, керамикой, изделиями из стекла. В экспозиции были оборудованы специальные места, где народные умельцы демонстрировали свое мастерство в хохломской и петриковской росписи. На выставке был оборудован кинозал на 300 мест, одновременно служивший и местом демонстрации мод, которую проводил киевский Дом моделей.

Экспозиция выставки завершалась рекламно-информационными разделами Интуриста, Аэрофлота и Морфлота, где посетитель мог осмотреть модели воздушных лайнеров и морских судов, обслуживающих туристские маршруты в Советский Союз, и получить интересующую его информацию о поездке в нашу страну.

Несмотря на сжатые сроки монтажные и строительные работы прошли успешно, и экспозиция выставки полностью соответствовала ее первоначальному проекту.

Судя по реакции посетителей, удалось создать праздничную, запоминающуюся экспозицию, удобную для просмотра всех разделов и экспонатов. Немаловажным оказалось и то, что свободное решение пространства выставочного зала позволило принимать на выставке большое количество посетителей одновременно.

Наша выставка не только оставила глубокое впечатление у зрителей, но и значительно обогатила выставочный опыт «Конвеншн-сентра». Образно-художественное решение экспозиции, принцип целостности пространства, на котором она основывалась, по сравнению с выставками, проходившими в «Конвеншн-сентре»,— сухими, деловыми, с разделами фирм, выстроенными «в очередь» по несколько рядов без стремления создать при этом какой-либо эффект общего композиционного осмысления— была встречена с большим интересом и администрацией выставочного зала, и муниципальными властями, и представителями фирм, осуществлявшими монтаж выставки.



Это было очень любезно с вашей стороны затратить столько сил и средств для того, чтобы познакомить нас с вашей великой страной.
Джулия Джеймс, 14 лет

Здравствуй, Россия советская! Вы достигли очень многого за короткое время. Желаю вам успеха и счастья в будущем.
Написано по-русски

Не могли бы вы, советские люди, повлиять на наше правительство с тем, чтобы оно обеспечило американцам право на медицинскую помощь? Это одно из тех «прав человека», которые оно не обеспечивает.
Пауль З.

Все были восхищены красотой выставки и тем, как она была показана. Советская национальная выставка вошла теперь в историю Лос-Анжелеса.
Дик Волш, генеральный директор «Конвеншн-сентра». (Из письма к авторскому коллективу выставки)

Еще раз о национальном своеобразии

Селим Хан-Магомедов

Сейчас во многих республиках нашей страны явно обнаруживается тяга к традиционным архитектурным и декоративным формам, причем не только, так сказать, в «туристских» объектах (кафе, чайных, чайханах и т. д.), но и в «серьезной» архитектуре и самых различных сферах декоративного искусства.
Как относиться к этим «национальным» стилизациям? Все отвергать как рецидивы некритического отношения к местным традициям или видеть в них проявления процессов взаимодействия местного и общего, этнического и регионального? [1].
Речь идет не об оценке художественного уровня стилизации: здесь встречаются и талантливые произведения и беспомощные подражания — а о том, чтобы попытаться вовремя разглядеть за различными по мастерству стилизациями в «национальном стиле» симптомы более сложных глубинных процессов. А это



Солнцезащитная решетка. Душанбе, Таджикская ССР

очень важно, чтобы объективно оценивать попытки современных художников использовать в своих произведениях традиции национальной культуры.
Ведь если национально окрашенную форму рассматривать как одно из средств осознания этнической общности, то, следовательно, пока существует такая общность (то есть пока она психологически осознается представителями данного народа), внешне будут проявляться и какие-то зримые знаковые формы, играющие роль средства осознания этой общности. Это и язык, и элементы одежды, и своеобразие пищи, и художественно-композиционные приемы, и элементы архитектуры, дизайна, декоративного искусства.
В нашей стране процесс формирования новой исторической общности сопровождается развитием национальных культур народов, населяющих страну. И вот этот сложный процесс одновременного развития и укрепления двух типов общностей — общесоветской и этнической — требует углубленного анализа, чтобы понять те закономерности, которые управляют этим феноменом.
В большинстве работ, опубликованных в последние годы, процесс сближения культур различных народов рассматривается чаще всего с одной позиции — как

формирование на базе национальных культур новой общей культуры, в которой оказываются сплавленными достижения национальных культур. При таком подходе национальная культура оценивается только как **стадия** в развитии единой культуры, а, например, не как один из ее **вариантов.**

А это как раз и является одним из важнейших вопросов проблемы национального своеобразия. Вопрос этот можно сформулировать так: является ли национальная культура лишь стадией процесса развития человеческой культуры (тогда ее надо преодолеть на пути к единой мировой культуре будущего) или же она является одновременно и неповторимым вариантом общемировой культуры?

За многовековую историю человечества сформировалось большое количество местных этнических и региональных культурных общностей со своеобразной системой мироощущения, мировосприятия и представлений о мире, проявляющейся в своеобразии культуры. Это своего рода доставшийся нам в наследство от прошлого культурно-психологический «генофонд». Он базируется на социально, а не генетически наследуемых чертах психического склада народа, то есть чертах не врожденных, а благоприобретенных, которые формируются в условиях конкретной общности. Это такие варианты в развитии человеческой культуры, которые принципиально не сводимы в один вариант, как не сводимы в один вариант творческие концепции художников.

Объединить все эти своеобразные системы представлений и мировосприятий, сформировавшиеся на базе этнических общностей и проявляющиеся в своеобразии национальной культуры, в некоем высшем единстве без потери своеобразного многообразия принципиально нельзя. При таком слиянии образуется нечто усредненное и в «шлак» уйдет многое из того, что копилось века и тысячелетия. Культурно-психологические особенности не записываются в генах; утрата своеобразия мировосприятия и миропредставления (основ национального своеобразия культур) в принципе не восполнима.

И в то же время все мы признаем важность и прогрессивность процесса сближения народов и наций в формировании новой общности. Проблема, как видим, не так проста. Важно и сохранить вырабатывавшийся многие века и являющийся достоянием человечества культурно-психологический «генофонд» и в то же время способствовать формированию новой исторической общности.

Именно решение этой проблемы важно для объективной оценки современной ситуации, которая с одной стороны характеризуется пугающей всех тенденцией к унификации предметно-пространственной среды, а с другой — смущающей многих эпидемией «национальных» стилизаций.

Однако в настоящее время при анализе процессов взаимоотношения особенного и общего в современной культуре, как правило, учитывается лишь ограниченный набор факторов. В результате, проблемы взаимодействия национального и регионального невольно упрощаются, а оценки современных процессов в развитии культуры (повторяем: самих массовых процессов, а не качества того или иного произведения) нередко становятся излишне однозначными. Необходимо, нам кажется, уделять больше внимания таким недостаточно учитывавшимся факторам, учет которых помогает при анализе результатов творческих поисков в современной архитектуре, дизайне и декоративном искусстве. О некоторых из них и пойдет речь в данной статье.

Сейчас исследователи различных областей культуры все больше внимания обращают на выявление различий в представлениях разных народов об одних и тех же объективных явлениях, видя в этих различиях реальные черты своеобразия национального мировосприятия. Выявленные в последние годы факты существования связанной с определенной этнической и региональной культурой системы представлений человека об окружающей его среде помогают многое понять, например, в проблеме соотношения национального своеобразия и стилевого единства в пределах историко-культурного региона. В самом деле: если бы все художественные формы были лишь своеобразными (сформировавшимися в данной культуре) проявлениями общих для всех людей представлений (о пространстве, тектонике, масштабности, цвете и т. д.), то можно было бы ожидать, что отказ от этих внешних традиционных форм (при распространении зонального стиля) по существу снимает проблему национальных особенностей в культуре.

Однако, дело в том, что многое в национальных особенностях культуры связано не столько со своеобразными формами проявления тех или иных общих представлений, сколько со своеобразием самих этих представлений. Приведем пример, чтобы сразу стало ясно, что имеется в виду.

В старом восточном городе архитектурно оформленное пространство жилых кварталов открыто не в сторону улиц, а внутрь дворов. Человеку другой градостроительной культуры такой город представляется бессистемным; он не видит, что начертание уличной сети восточного города имеет свою закономерность. Он видит лишь, что старые восточные города отличаются от плотно застроенных европейских, где архитектурное пространство формируется прежде всего как система улиц и площадей, в сторону которых обращено подавляющее большинство художественно оформленных фасадов. Однако, на востоке жилому дому, не имеющему уличного фасада, не нужна определенная (зависящая от размеров дома) часть фронта улицы. Ему нужен лишь удобный вход на территорию участка. Отсюда такое обилие тупиков, ведущих ко входам в расположенные в глубине квартала внутренние дворы; улицы восточного города как бы ветвятся — от основного ствола отходят побеги, теряющиеся в глубине кварталов, но не прорезающие их.

Такое различие в пространственной структуре европейского и восточного городов многие века формировало и специфические представления о городском пространстве, характерные для того или другого историко-культурного региона. Современный архитектор не может не считаться с этими представлениями.

Другой пример. Для кочевника юрта — не совсем то, что дом в нашем представлении. Это скорее укрытие; здесь сидят на уровне земли, потому что все что над головой — покрытие. И все же кочевник все время ощущает себя связанным со всей природой, с плоскостью земли и с небом.

А вот интерьер русской избы воспринимается совсем по-иному: это пространство, отгороженное от наружного. Непосредственная связь с природой в русской избе ограничена, а связь с пространством улицы многоступенчата: через холодные сени, двор и т. д. Нижний ярус (пол) не воспринимается как жилой уровень, зато вышележащие ярусы интерьера хорошо освоены — встроенная скамья, ложе печи, полати под потолком.

В жилище Востока нет ступенчатого перехода от интерьера к пространству улицы. Улица — это один мир, а двор и интерьер — другой. Внутренний дворик, терраса, лоджии и комнаты воспринимаются как единая пространственная система, противопоставленная пространству улицы. В помещение входят без обуви, потому что пол здесь — не просто нижняя плоскость комнаты, а уровень обитания. И связь с природой своеобразна: внутренний дворик позволяет видеть небо, но окружающий ландшафт отрезан от интерьера наглухо.

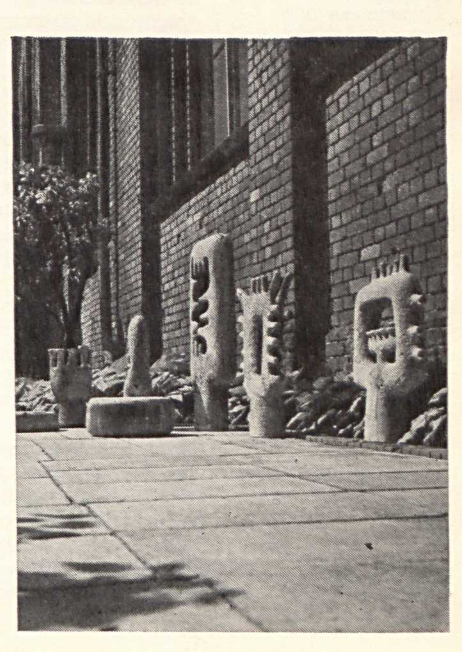
Влияет ли это представление о взаимосвязи интерьера и наружного пространства на отношение к современному дому? Да, и это выражается, в частности, в том, что на юге лоджия или балкон, например, психологически воспринимаются как часть пространства квартиры, а на севере — как часть наружного пространства.

Таким образом, люди, воспитанные в условиях различных национальных культур, относятся к пространству в соответствии с принятыми в культуре «моделями», по-разному ощущая пространственную изоляцию, организацию помещения, его размеры, формы, размещение оборудования и т. д. И архитектурные и художественные произведения не только создаются мастерами с учетом специфики местной культуры, но и воспринимаются затем на основе местных представлений, образов и понятий, символов и ассоциаций.

Все это необходимо учитывать, когда мы рассматриваем вопрос о национальных особенностях предметно-пространственной среды. Если своеобразие традиционных форм образует как бы внешний слой национальных особенностей художественной культуры, то свое-







Декоративная скульптура в гостинице «Интурист». Бухара, Узбекская ССР

Источник на Кольцевом бульваре Ереван, Армянская ССР

Декоративная скульптура во дворике Домского собора. Рига, Латвийская ССР

образие представлений создает второй, более глубокий ее слой, наличие которого и позволяет искусству того или иного народа сохранять национальное своеобразие даже при заимствовании общих для определенного культурного региона стилевых черт.

При распространении того или иного межнационального стиля в культурах отдельных народов нивелируются лишь легко воспринимаемые чисто внешние различия форм, но одновременно с этим более четко выявляются различия самих представлений. Именно на этой основе формировались в прошлом и формируются сейчас местные художественные школы в пределах стилевой общности.

Ведь в процессе взаимодействия различных культур сближение на уровне представлений (второй слой национальных особенностей) если и происходит, то явно запаздывает по сравнению с процессом выработки общего художественного языка.

Сохранение различий в представлениях при распространении общего стиля ведет к тому, что представители данного народа, адаптируясь к новым формам, через эти общие (в пределах распространения стиля) формы выражают свои отличные от других народов представления. Эти представления могут остаться по своему существу теми же (или очень незначительно изменившимися), которые отражались и в старых, традиционных, внешне своеобразных формах. Со стороны этого может быть не видно: сторонний наблюдатель за новой формой не всегда умеет разглядеть традиционные представления, а потому невольно преувеличивает роль внешних форм в процессе взаимодействия национальных культур.

На самом деле внешние формы (особенно в условиях характерного для современности стилевого единства) при их адаптации к национальным представлениям существенно переосмысливаются, нередко меняя при этом свою семантику.

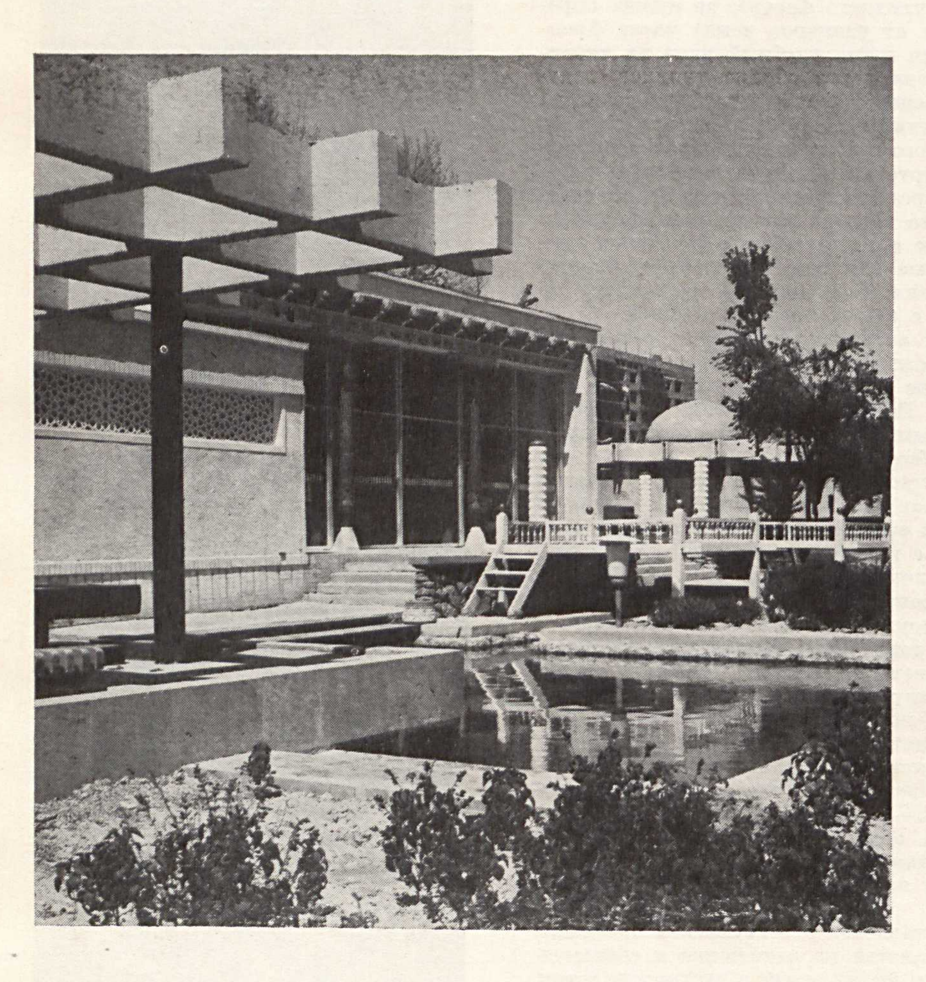
*

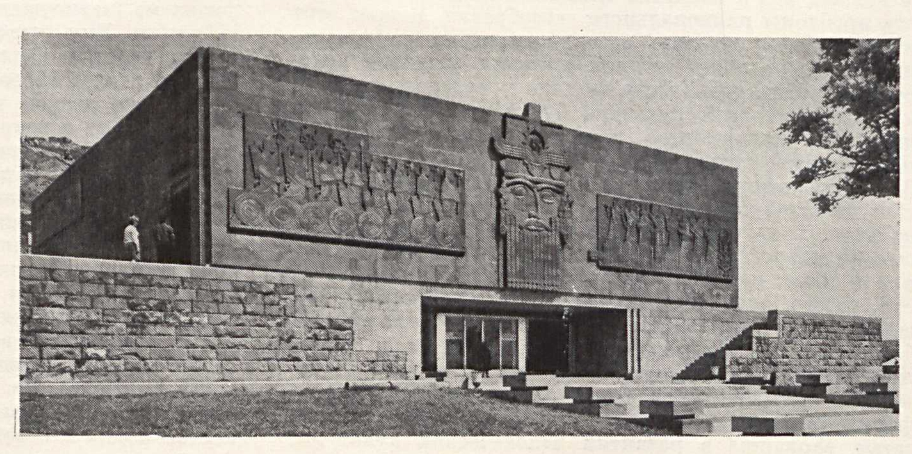
И все же более тонко воспринимает человек искусство своего народа. У русского человека щемит сердце, когда он любуется, например, расположенным среди неброской природы средней России скромным монастырским комплексом — он ощущает в нем духовность; японец не чувствует «сухости» аскетичных, на взгляд европейца, форм интерьера традиционного жилого дома, а индиец едва ли воспринимает свои храмы как «перенасыщенные» декором (с точки зрения европейца).

Дело в том, что многие характеристики искусства другого народа мы заимствуем из представлений, сформировавшихся у нас на основе восприятия родного искусства. Именно это часто и приводит к стилизации. Необходима определенная широта вкуса и знакомство с особенностями психического склада данного народа, чтобы правильно оценить художественные достоинства произведений традиционного искусства. Оценивая их, надо учитывать тот критерий, который существует у непосредственных потребителей, например, народного зодчества или декоративно-прикладного искусства так же, как это делали народный зодчий или народный мастер, которые всегда учитывали (даже не думая об этом) художественные требования и эстетический критерий своих современников.

Композиция интерьера, например, дагестанской кунацкой (парадной жилой комнаты) рассчитана на точку зрения сидящего на полу человека. Однако, чтобы полноценно воспринимать такой интерьер, совсем недостаточно просто сесть на пол. Необходимо, чтобы воспринимающий ощущал себя на полу естественно. Городскому человеку, который обычно сидит на стуле или на диване, правильно воспринимать интерьер традиционного дагестанского жилища мешает привычка воспринимать ряд ассоциаций, связанных с назначением отдельных элементов оборудования жилых комнат. В современных кунацких, кстати, нередко стоит у стены стол, на котором лежат книги, находится приемник и т. д., а стульев в комнате нет, так как сидят и едят все равно на полу, на коврах. В таком помещении городскому человеку, привыкшему смотреть на стол сверху, трудно непринужденно чувствовать себя, сидя на полу, так как он все время помнит, что находится где-то ниже привычной воображаемой плоскости, делящей комнату на «низ» и «верх». Местные же жители не ощущают такого неудобства.

Или взять много раз описанную исследователями «монументальность» построек дагестанской народной архитектуры. В городском строительстве архитектор, стремясь придать особую монументальность зданию, часто облицовывает его фасад «рваным» (грубо обработанным) естественным камнем. Поэтому многие, впервые попадающие в горные районы Дагестана, как правило, воспринимают жилые дома, сложенные из необработанного камня, как более «монументальные», по сравнению с домами из тесаного камня. На горцев же дом из необработанного камня отнюдь не производит впечатление монументального и тем более крепкого. Они знают, что кладка его стен не отличается большой прочностью, так как камни часто не подогнаны один к другому, и связаны в лучшем случае глиняным раствором. Наоборот, дом из тесаного камня, который городскому жителю кажется чем-то «не-







Чайхана и кафе «Голубые купола». Ташкент, Узбекская ССР

Музей «Эребуни». Ереван, Армянская ССР

Жилая застройка в районе «Гладани» («Дружба»). Тбилиси, Грузинская ССР

типичным» для аула, горцу представляется олицетворением прочности и монументальности.

Пойдем дальше. Многие жилые дома Южного Дагестана кажутся городским жителям крупнее, чем есть на самом деле, особенно если рассматривать их с большого расстояния и если вблизи дома нет в данный момент объектов, которые могут помочь правильно оценить его реальные размеры (люди, животные, предметы быта и т. д.). Возникает соблазн приписать этот эффект увеличения зрительных размеров дома сознательному стремлению народных мастеров сделать дом более «монументальным». Все дело однако в том, что двери, окна и высота этажей в дагестанских домах значительно меньше, чем в городских. Но даже осознав это, трудно все же сразу отделаться от впечатления, что, например, «типовой» табасаранский дом XIX века имеет «монументальный» фасад. Городскому человеку, привыкшему к иному масштабному модулю, зрительно такой дом все равно кажется более крупным и за счет формы своих окон, и за счет горизонтальных членений, и особенно за счет «величественного» портала с арочным проемом, высота которого на деле оказывается немного больше 1,5 м. Местные жители не воспринимают жилой дом более крупным, так как они, например, прекрасно знают размеры входного портала и то, что входить в него надо согнувшись.

Современный архитектор или художник, задавшись целью возродить национальные особенности, нередко использует традиционные формы, рассматривая их с позиций своих представлений, зачастую весьма далеких от тех, с которыми было связано возникновение этих форм. Это и приводит к чисто внешним стилизациям. Более закономерен другой путь — осмысление новых форм с позиций представлений, характерных для национального психического склада данного народа. Так, собственно, и шло всегда развитие новой национальной культуры в условиях взаимодействия с другими народами.

Процессы взаимодействия культур и особенности этого взаимодействия по-разному влияют на формирование представлений у представителей народов, вовлеченных в это культурное взаимодействие. Возникают, например, такие явления как билингвизм (двуязычье) и бикультурализм (двукультурье), которые характерны не только для взаимодействия двух конкретных национальных культур, но и когда взаимодействие идет между этнической и региональной культурой. В состоянии бикультурализма человек легко переходит из одной культурной ситуации в другую. В нашей стране это сейчас очень распространено, причем все больше бикультурализм и билингвизм становятся результатом освоения представителями различных народов русского языка (в качестве языка общения) и достижений социалистической культуры.

Бикультурализм — не только этап в сближении наций и вовсе необязательно свидетельство того, что своя этническая культура будет занимать все меньшее место в жизни человека.

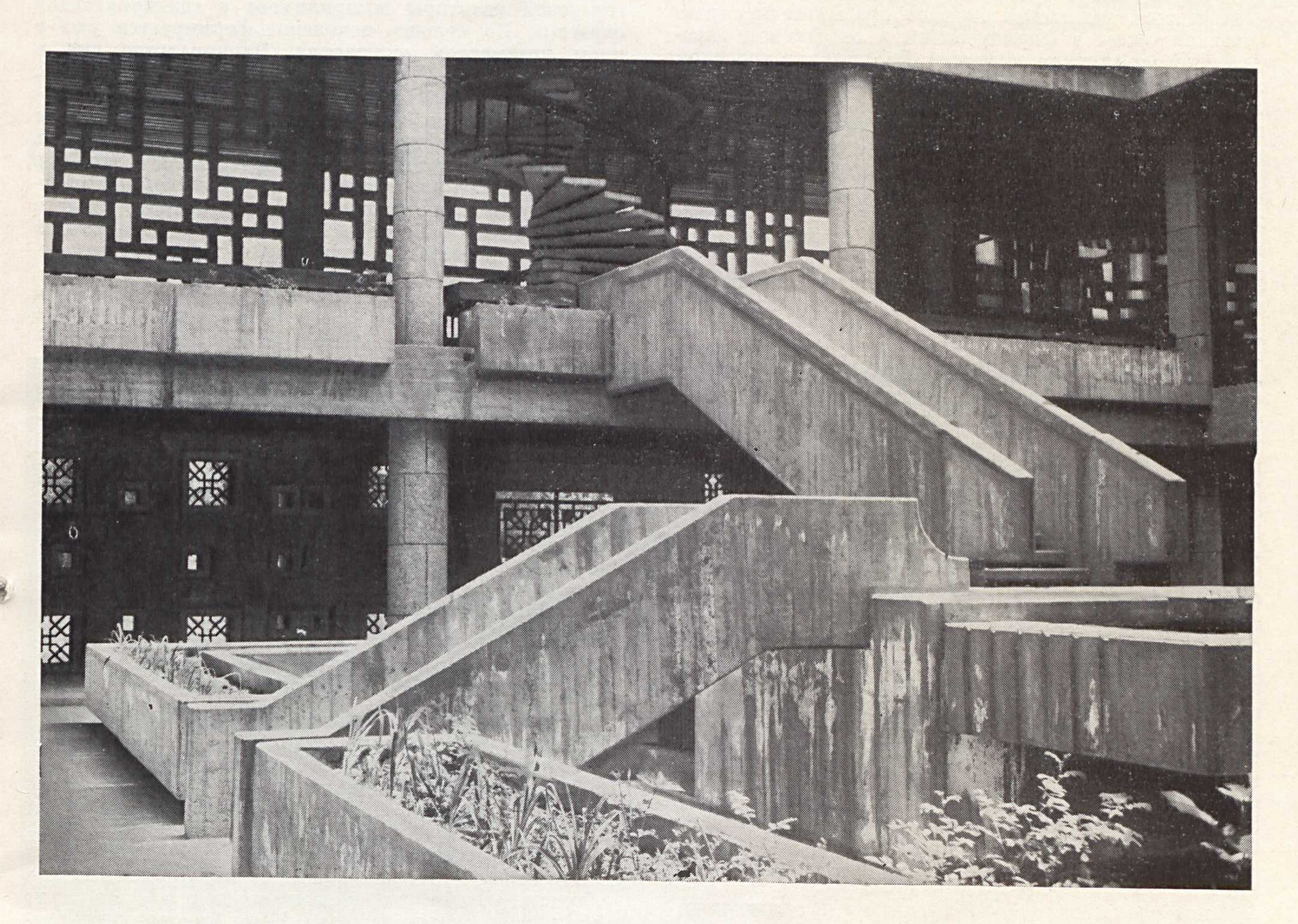
Это совсем иная ситуация. На примере многих народов нашей страны можно видеть, что интенсивное освоение общей культуры и языка общения (русского языка) не только не подавляет развития своей этнической культуры и национального языка, а, наоборот, стимулирует их развитие, вызывает повышенный интерес к своим этническим традициям. Обе составляющие не мешают, а способствуют развитию друг друга. Эти процессы одновременного развития национальной и единой социалистической культуры по-разному проявляются в конкретных областях материальной и духовной культуры. В одних легче заметить процессы взаимодействия и сближения культур, в других нагляднее проявляются черты национального своеобразия. В целом внешне зримые черты этнической культуры изменяются сейчас быстрее. Что-то в этнической культуре исчезает или нивелируется, но многое сохраняется и передается от поколения к поколению. Особенно это относится к таким элементам этнической культуры (например, к языку), которые в принципе не могут сближаться.

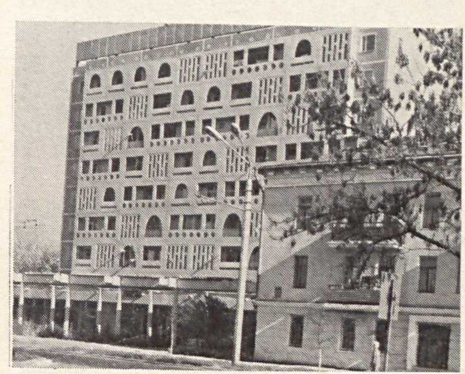
Сейчас становится все более очевидным, что национальные языки сохранятся длительное время и будут способствовать сохранению «непереводимых» особенностей мировосприятия народа, которые не могут не проявиться и во внешних формах, в том числе и в предметной среде.

Однажды, выступая на сессии языковедов, балкарский поэт Кайсын Кулиев говорил: «Язык не только предмет для изучения, а живая душа народа, его радость, боль, память, сокровище.

...Уважение и любовь к великому русскому языку, на котором я говорю много лет и которым восхищаюсь, продолжая изучать его, совсем не мешает мне любить мою родную речь — язык моей матери.

...Язык любого из наших народов — не кратковременное явление. Никто не должен думать, что завтра наступит конец тому или другому национальному языку. Необычайный и часто сурово-драматический путь языка длинен и долговечен. Мы умираем, язык остается. ...В нем выражены разум, гений, опыт, память, история, любовь, ненависть, мужество — вся душа народа» [2].





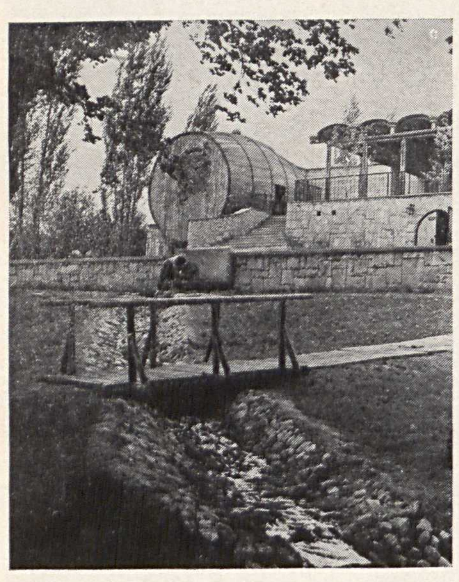


Внутренний дворик Республиканской библиотеки имени К. Маркса. Ашхабад, Туркменская ССР

Жилой дом на улице Богдана Хмельницкого. Ташкент, Узбекская ССР

Гостиница «Интурист». Баку, Азербайджанская ССР







Дом культуры в поселке Илгакиемис Каунасского района. Литовская ССР

Ресторан «Бутояш». Молдавская ССР

Кафе «Парус». Куйбышев, РСФСР

В статье использованы фотоматериалы из фототеки Московского Дома архитекторов

Своеобразие предметно-пространственной среды отдельного народа, пожалуй, не меньше, чем язык закрепляет культурную общность, хотя язык чрезвычайно устойчив во времени, а многие элементы материальной культуры народа на крутых поворотах истории и в результате взаимодействия с культурой другого народа могут существенно измениться. Неодинакова и роль различных пластов предметно-пространственной среды в формировании и сохранении определенной культурной общности. Например, в народном жилище наиболее четко проявляется своеобразие именно этнической общности, хотя в целом в архитектуре материализуются и некие общие художественные и иные идеалы, часто выходящие за рамки сугубо этнического. Не потому ли архитектура в процессе общения народов, как правило, идет впереди многих других элементов культуры, становясь базой формирования межнациональных стилей в пределах историко-культурных регионов.

Не менее сложна и роль декоративного искусства в процессах культурного взаимодействия народов. Оно может способствовать сложению регионального стиля, а может стать базой сохранения и проявления местных особенностей культуры. Много зависит от конкретной ситуации и соотношения степени интенсивности интеграционных процессов в различных пластах предметно-пространственной среды.

Например, можно констатировать, что в настоящее время центр тяжести «национальных» форм в общей системе предметно-пространственной среды все больше перемещается из области архитектуры (и дизайна) в сферу декоративного искусства.

Уход зримых «национальных» форм предметно-пространственной среды из сферы утилитарной в сферу символико-декоративную — одна из защитных реакций культурно-этнической общности на распространение региональной стилистической системы или быстрое развитие (и перестройку) утилитарно-технических сторон быта.

Дело в том, что среди формально-эстетических признаков национальной культуры существует какой-то процент случайных форм, возникновение которых не было связано с функцией, конструкцией, символикой и другими закономерно изменяющимися элементами культуры. Подобные формы нейтральны по отношению к местным условиям, потребностям и содержательной стороне предметно-пространственной среды, а следовательно к изменению этих факторов. В условиях относительной изоляции развития культуры данного народа такие нейтральные формы могут получить распространение и стать одним из признаков специфического своеобразия, их внешним отличием. Именно такие нейтральные художественные формы, как бы вынесенные на обочину формально-стилистической эволюции, то есть не задеваемые (в процессе развития культуры данного народа) изменениями функции, конструкции или символики, могут стать и становятся устойчивыми во времени внешними признаками (приметами) своеобразия.

Факты распространения нейтральных архитектурных и декоративных форм в качестве национальных особенностей отражают проявление вероятностных процессов в эволюционном развитии.

Эти процессы происходят и сейчас. Усиление логически-рациональных процессов формообразования в таких сферах предметно-пространственной среды, как архитектура и дизайн, где акцентируется функционально-конструктивная целесообразность формы, способствовало тому, что декоративное искусство, во-первых, стало своеобразным центром художественных процессов формообразования, а, во-вторых, именно здесь сохраняются (и даже возрождаются) внешние приметы национального своеобразия культуры.

Значит, оценивая сложную ситуацию в современной предметно-пространственной среде, необходимо учитывать одновременное сосуществование различных, часто противоположных процессов — усиление тенденции внешней унификации форм архитектуры и дизайна в ходе распространения общего стилевого направления, с одной стороны, и возрождение интереса к традиционному национальному декоративному искусству — с другой.

Что касается процессов унификации, то история мировой культуры свидетельствует, что культурные контакты народов всегда приводили к унификации средств и приемов художественной выразительности. Такая ситуация может нравиться или не нравиться, но отрицать ее закономерности трудно. Сейчас культурные контакты стали глобальными, и XX век проходит под знаком унификации многих элементов предметно-пространственной среды. Но ведь в прошлом региональные стили не уничтожали национального своеобразия культур отдельных народов. Русский классицизм, например, отличался от классицизма других стран, но он развивался в пределах стилевого единства европейского зонального стиля.

Не менее закономерна, видимо, и противоположная тенденция — интерес к традиционному декоративному искусству.

Едва ли, например, случайна тяга современной молодежи к конкретным, зримо ощутимым «национальным» элементам предметно-пространственной среды. То старшее поколение, которое воспиталось в окружении среды, насыщенной «национальными» атрибутами, уже перестало их замечать и не придавало значения соотношению «национального» и «современного», например, в предметной среде жилища. Человек, воспитавшийся в ярко выраженном «национальном» предметном окружении, и современное оборудование городской квартиры воспринимает с «национальной» окраской. Но молодое поколение формируется уже в ином предметном окружении. Национальное оно в большей степени воспринимает как элемент духовной, а не материальной культуры. И среди этого поколения явно заметна тяга к таким зримым элементам «национальной» предметно-пространственной среды, которые в настоящее время воспринимаются уже как некие знаковые элементы, символы своеобразия культуры того или иного народа. Учет рассмотренных в статье факторов помогает при анализе результатов творческих поисков в современной архитектуре, дизайне и декоративном искусстве. Например, более понятными становятся процессы внешней унификации архитектурных форм в процессе распространения общего стилевого направления, различие между формально-стилистическим единством в пределах стиля и разнообразия и глубинных национальных представлений, роль этих представлений в формировании национальных архитектурных школ в пределах стилевого единства и т. д. В то же время, учитывая то обстоятельство, что сейчас в общей сфере предметно-пространственной среды декоративное искусство все больше становится той областью, где концентрируются поиски внешне зримых знаковых «национальных» форм, можно дифференцированно подходить к подобным поискам в различных областях предметно-пространственной среды, рассматривая ее как сложную систему, где унификация форм в одной области вызывает интенсивные формально-эстетические поиски разнообразия в другой.

---

1 Понятие «нация» в работах последних лет рассматривается как частный случай более общего понятия **«этнос»** (как такая форма этнической общности, которая сложилась в связи с развитием капиталистических отношений). Однако, в данной статье автор широко пользуется привычными терминами — «нация» и «национальное», понимая их условность по отношению к докапиталистическим формациям.
Термин «региональное» применяется в статье для обозначения таких общностей, на базе которых формировались в прошлом зональные стили (например, классицизм в пределах европейского историко-культурного региона), а в настоящее время одной из форм региональной культуры является единая культура новой исторической общности — советского народа.

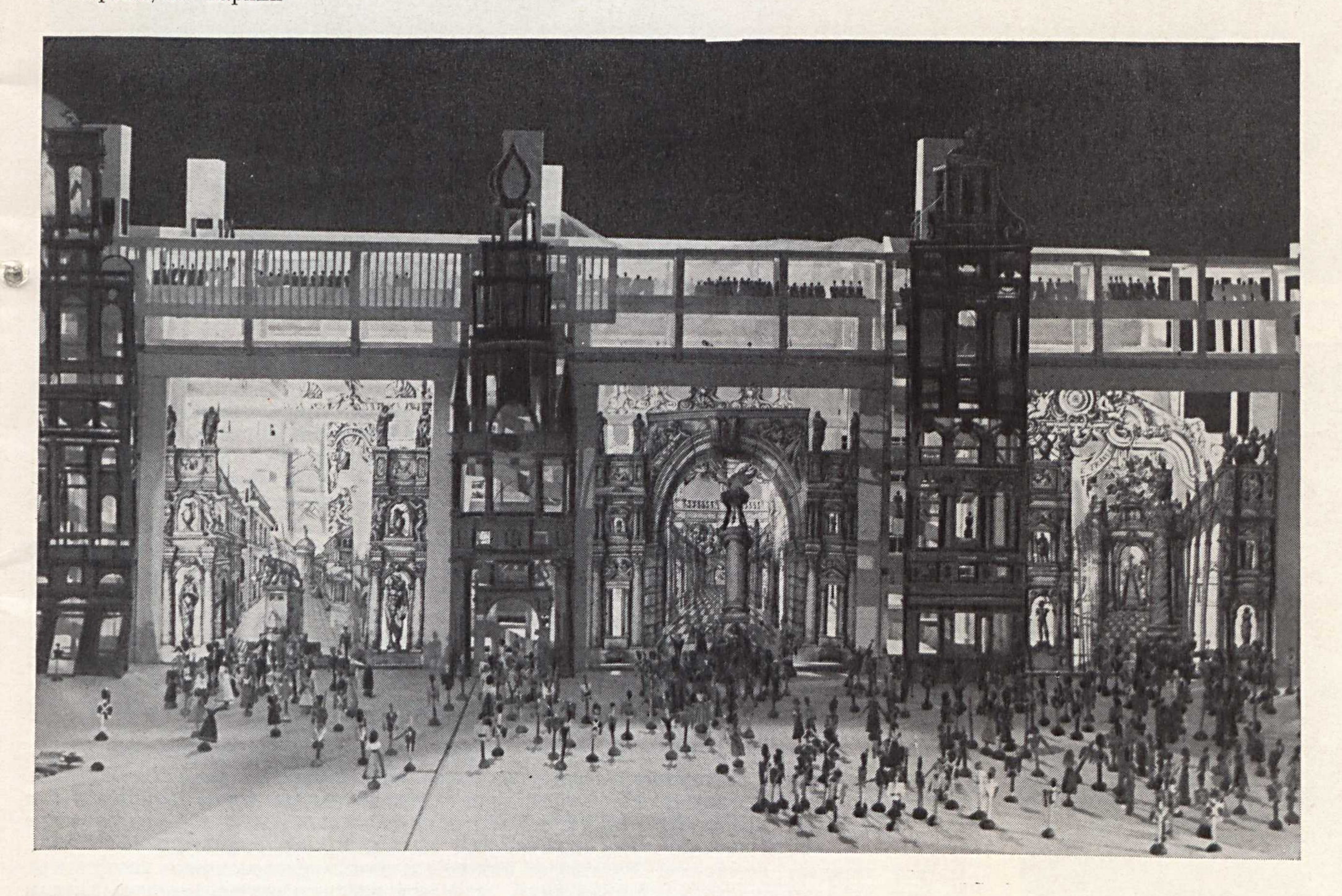
2 *Кайсын Кулиев.* Так растет дерево. М., «Современник», 1975, с. 401—403.

К XVIII съезду комсомола, который проходил в знаменательный год своего 60-летнего юбилея, советская молодежь пришла с большими трудовыми успехами. Съезд отметил огромный вклад молодежи в социальное и экономическое строительство Советского государства, в развитие социалистической науки и культуры. Упорный повседневный труд, постоянное овладение современными научно-техническими знаниями, гражданственное отношение к своему делу, стремление приобщиться к культурным ценностям общества — эта основа обеспечивает уверенное движение молодого поколения вперед.
В своей речи на съезде Леонид Ильич Брежнев особо подчеркнул: «Материальные блага для нас не самоцель, а предпосылка всестороннего развития личности. Поэтому важно, чтобы подъем благосостояния сопровождался обогащением внутреннего мира людей, формированием правильного понимания цели и смысла жизни». Вот почему все большее воспитательное значение приобретает искусство. Молодежные выставки, встречи с творческой молодежью, выступления молодых критиков и искусствоведов, молодежная тема в теории и практике изобразительного искусства — эта работа в центре внимания СХ СССР, активно участвующего в претворении в жизнь Постановления ЦК КПСС о работе с творческой молодежью.
В данном номере мы продолжаем «Панораму молодых», в которой представляем художников разных республик.
Другая тема, связанная с творчеством молодых,— это успешное выступление воспитанников Московского архитектурного института на международном конкурсе «Театр для будущих поколений». Помимо футурологических аспектов, ценным и плодотворным в этих проектах представляется социально-культурный подход к решению темы и осознание городского пространства как среды для человеческого общения.

Студенты проектируют театр будущего

Дух века требует важных перемен
и на сцене драматической.
А. С. Пушкин

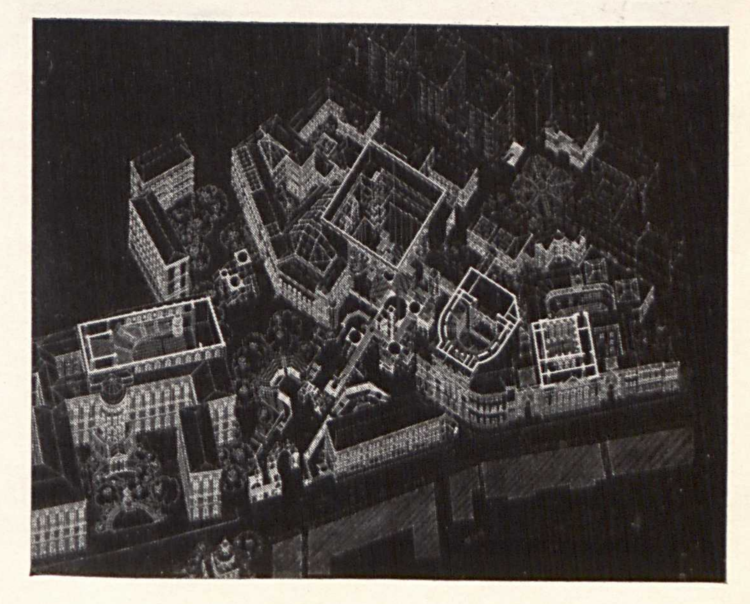
Б. Бархин, Ю. Бархин



Проект № 1. Меняющаяся архитектура — лицо нового театра.

Проект № 4 Театральный центр включает близлежащие концертные залы, театры, клубы и окружающую застройку.

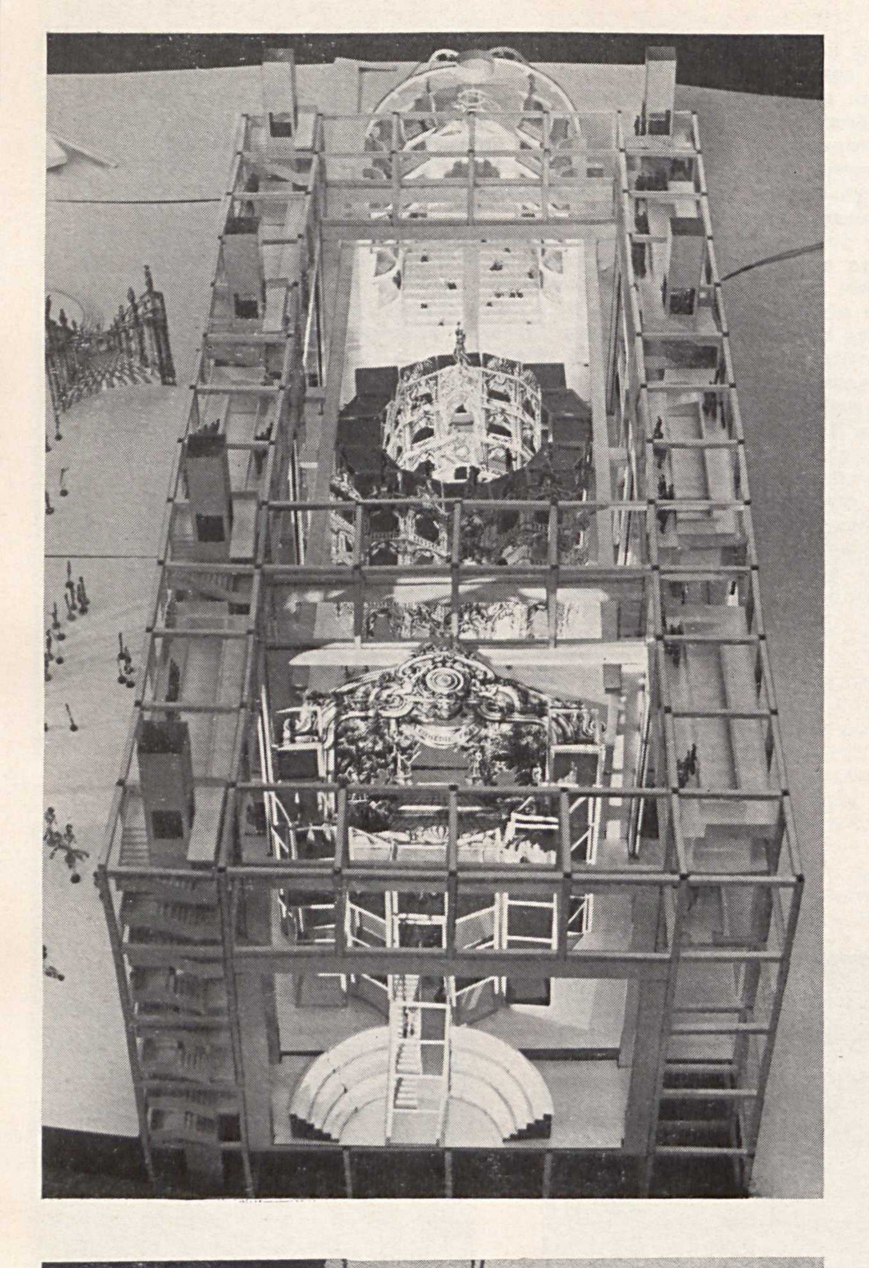
На только что закончившемся международном конкурсе на тему «Театр для будущих поколений», проведенном Интернациональной организацией сценографов и технологов театра в Центре культуры им. Ж. Помпиду в Париже с большим и заслуженным успехом выступили молодые архитекторы и сценографы Советского Союза. На конкурс было представлено более 100 проектов от 16 стран-участников. Две премии первой степени (из четырех) и три второй степени (из шести) присуждены проектам молодых воспитанников Московского архитектурного института [1].
Программой конкурса определялась емкость театрального пространства в 400 зрительских мест как обеспечивающая лучшие условия видимости, восприятия человеческого голоса и организации мобильного пространства. На основе этих положений авторские группы должны были сами разработать программу проектирования.
После предварительного ознакомления с проектами советских участников конкурса первое, что обращает на себя внимание,— это солидарность авторов в общем подходе к поставленной теме, так сказать, большая «кучность попадания в цель». Во всех премированных проектах подчеркивается взаимосвязь театра и городской среды, выдвигается психологическая проблема восприятия театрального пространства и действия. Такое совпадение устремлений наших молодых архитекторов так же, как и стилевое единство проектов, по-видимому, не случайны. Убедиться в этом можно, поняв заключенную в проектах сверхзадачу — то, что не сказано буквально и может не всегда осознаваться авторами.
Архитектура в силу своих физических и семантических свойств служит средством организации поведения людей. Отношение архитектурной формы и пространства к процессам человеческого восприятия и жизнедеятельности символизируется композиционными средствами и является одним из элементов стиля. Таким образом,

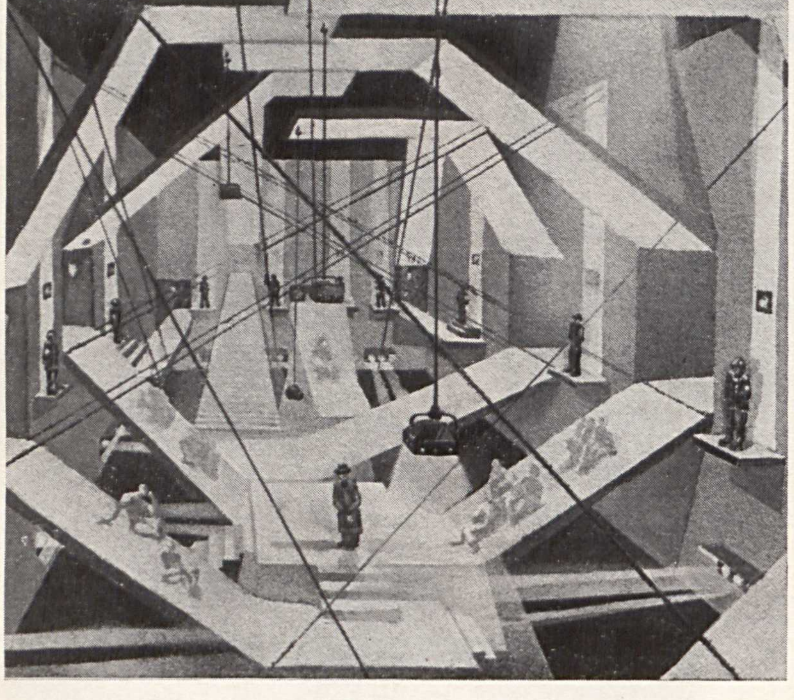


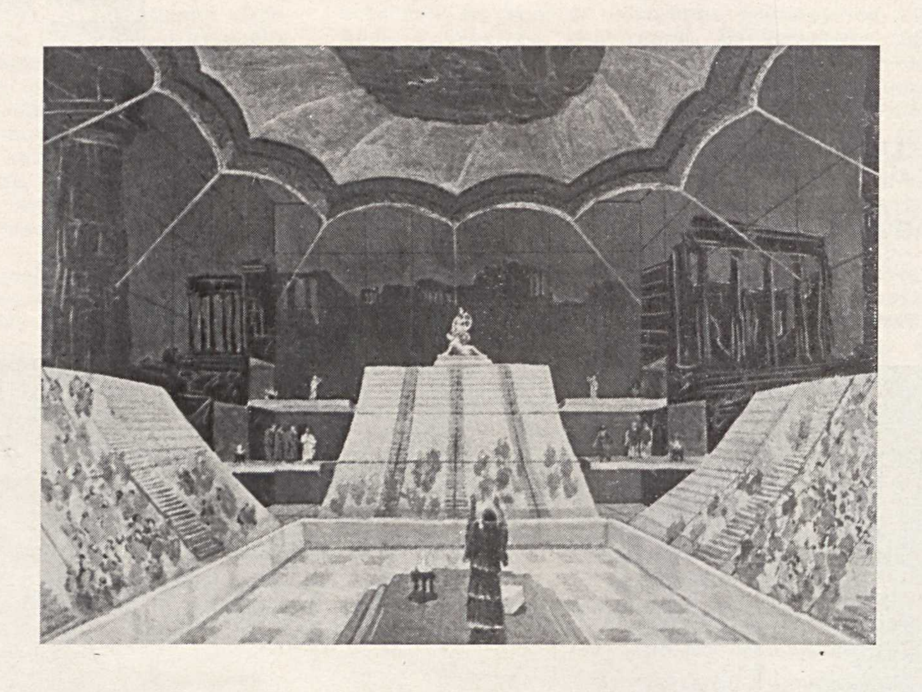
художественная сторона архитектурного произведения несет информацию и о том типе человека, для которого это произведение предназначается, и о лежащей в основе его создания концепции влияния архитектуры на людей. Поэтому, отмеченная выше, общность подхода должна корениться в единстве взглядов участников конкурса на роль пространственной среды в организации человеческой деятельности.
Здесь полезно вспомнить, как подходили к проблеме «человек — среда» архитекторы 60-х годов. Перед мысленным взором архитекторов и градостроителей стоял Человек с большой буквы — абстрактное олицетворение «современника». Разнообразие индивидуальных особенностей людей при формировании пространственной среды не учитывалось. Подобно конструктивизму функционализм 60-х годов предполагал однозначную зависимость между функцией и пространством, между пространством и его восприятием: человек не вносит в ситуацию, предлагаемую архитектором, ничего своего, все, что задумал архитектор, будет воспринято каждым однозначно и тем эффективнее повлияет на его поведение, чем яснее, упорядоченнее предметное поле архитектуры.
Отсюда — своеобразная трактовка архитектурного ансамбля: чтобы быть воспринятым как целое, он должен непременно обладать стилистически повторяющимися элементами. То есть, предполагалось единство внешнее, но не единство, идущее от духовного мира воспринимающего. Всякая сложность, многозначность среды оценивалась как хаос, который необходимо привести к стилевому и композиционному единству.
Мечтой архитектора 60-х годов было: снести старое и на чистом месте построить доминирующую вертикаль и горизонтальную плашку застройки, оставив гигантскую расклетчанную плитами площадь, назначение которой — дать зрителю точки для лучшего восприятия пространственных характеристик самодовлеющего ансамбля. Эта стратегия, продолжающая линию от Корбюзье (город на 3 млн. жителей) к Нимейеру (Бразилиа), была живуча в сознании и наших архитекторов в 60-х годах. Достаточно взглянуть на планы реконструкции городов того времени: идеальными представлялись решения, где на зеленых лужайках (газонах) в центре города стояли, как экспонаты, памятники архитектуры.
Предпосылки для нового отношения к человеку зародились в период НТР. Усиливающаяся социальная мобильность населения разрушает прежние рамки бытия, отрывает людей от привычных ячеек общественной структуры. По мере развития городского образа жизни обнаруживается более гибкая и опосредованная связь человека с элементами городского пространства. На смену концепциям, рассматривающим человека как пассивный объект воздействия окружающей среды, приходит признание его активной роли как субъекта деятельности. Лишь те компоненты среды оказывают на него управляющее воздействие, к восприятию которых он внутренне подготовлен.
Установка на организацию деятельности через индивидуальные особенности духовного склада личности характеризует стиль современного архитектурного мышления. Гуманистическим взглядом на человека как уникальную личность проникнуты и рассматриваемые конкурсные проекты. Театральное здание включается в городское окружение, растворяясь в нем, как элемент ансамбля, который будет восприниматься каждым по-своему. Учитывая избирательность человеческого восприятия, авторы предлагают среду многозначную, удовлетворяющую разнообразным вкусам и потребностям.
Каков же сам театр? В соответствие с социальными запросами сегодняшнего дня, предлагается театр, моделирующий городскую среду — динамическую, изменчивую, насыщенную разнообразной деятельностью людей. Вот главная и общая черта премированных проектов, которая делает их чрезвычайно современными, несмотря на их футурологическую направленность. Сегодня театр, моделирующий город, служит важным элементом «обучения» городских жителей городскому образу жизни. Вместе с тем возрастающий престиж городского образа жизни и высокая ценность городской среды сделали возможным и необходимым отношение к городу как к театральному представлению на улице. И участники конкурса говорят своими проектами: смотрите через нашу портальную раму на город, учитесь понимать город.
Переходя к анализу премированных проектов, следует прежде всего указать, что авторы, исходя из синтетической природы театрального искусства, предложили театральные комплексы, используя традиции площадного театра прошлого и театра высокой патетики первых лет революции.

Театр и город

В поисках среды, в которой каждый горожанин мог бы найти условия для удовлетворения своих духовных потребностей, внимание авторов обратилось к историческому ядру столицы. Новый динамический зрелищный объект во всех проектах включается в сложившееся городское окружение, размещается в местах наибольшего притяжения масс людей, на пешеходных трассах, с учетом удобного обслуживания его крупными магистралями. В двух вариантах новый объект входит органическим звеном в формируемые зрелищные центры на основе существующих театральных залов.





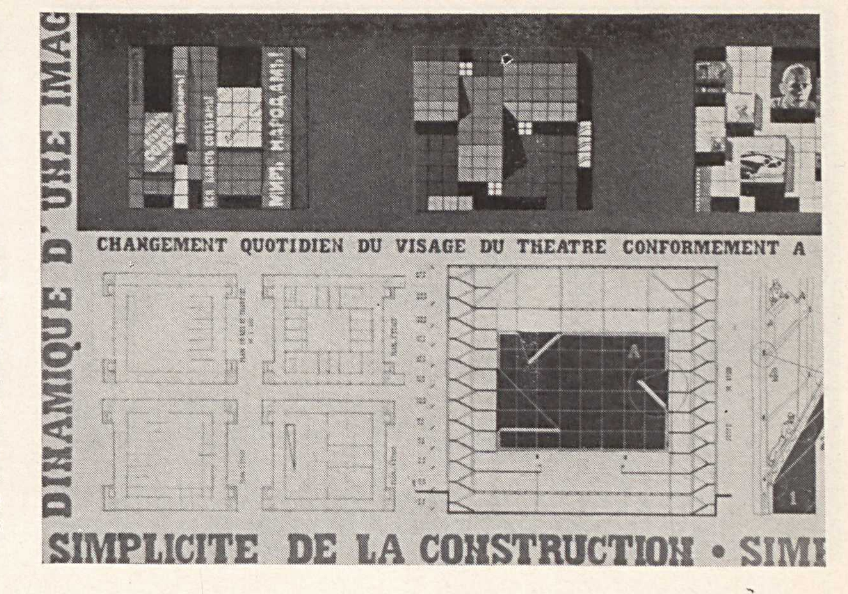


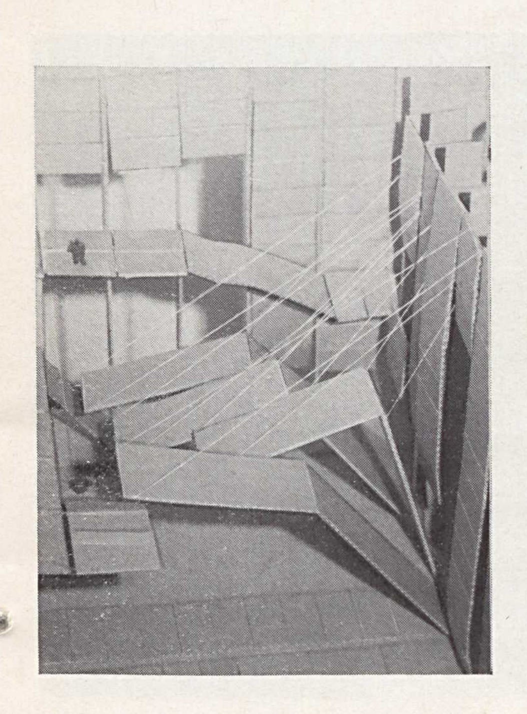
Проект № 1.
В новой театральной структуре «верфи» создается ряд залов любой желаемой формы.

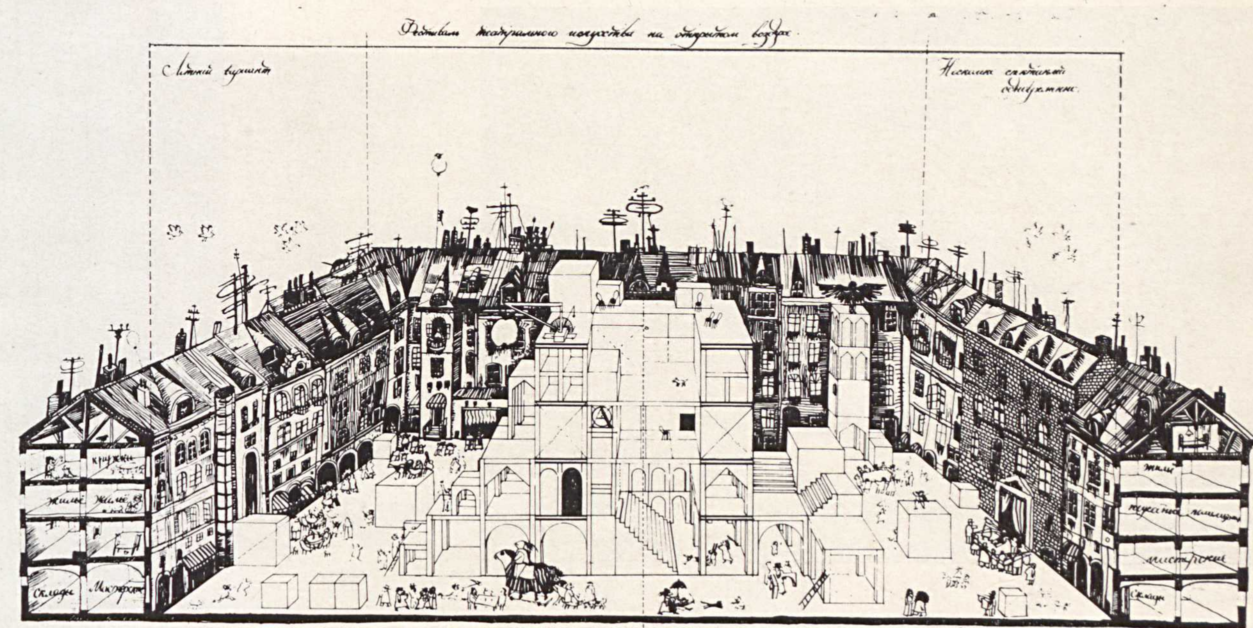
Проект № 2.
С помощью простейших механических средств в объеме театра монтируется зал желаемой формы.

Игровое пространство подготовлено для античной трагедии

В проекте № 1 театрально-зрелищный центр развивается от городского ядра (пл. Свердлова) по межмагистральным ходам к саду «Эрмитаж». Центр включает залы Детского театра и Театра оперетты, объединенные «верфью» — новой сценически-зрелищной структурой. Место для театра в проекте № 4 выбрано в живописном квартале с застройкой XIX в. на ул. Герцена. Новое здание, залы консерватории, театра им. Маяковского, клуба медработников, повторного фильма, а также все прилегающие дома функционально и композиционно связываются в единый организм театрального центра.
В окружении застройки, принадлежащей к различным стилистическим эпохам, размещают театр авторы проекта № 2. К участку у Петровских ворот примыкает с одной стороны бывш. Высокопетровский монастырь, с другой — классическая усадьба, с третьей — площадь с входом на оживленное бульварное кольцо. Поток зрителей дифференцируется в зависимости от характера спектакля: на исторические драмы зритель попадает через двор монастыря, на классические — через колоннаду усадьбы, на современный спектакль с бульварного кольца. Авторы проекта № 3 трактуют театр как относительно самостоятельный объект и для него предпочитают небольшую городскую площадь или пространство более интимного характера. Проектом иллюстрируется размещение театра в замкнутом дворе центральной части Москвы. Единое мобильное театральное пространство в проекте № 5 организуется за счет расчистки двух кварталов между площадью Свердлова и ул. 25 Октября с сохранением всей периметральной архитектуры. Это пространство подразделяется по степени гибкости и характеру трансформации на открытое (вокруг бывш. Заиконоспасского монастыря) и закрытое.





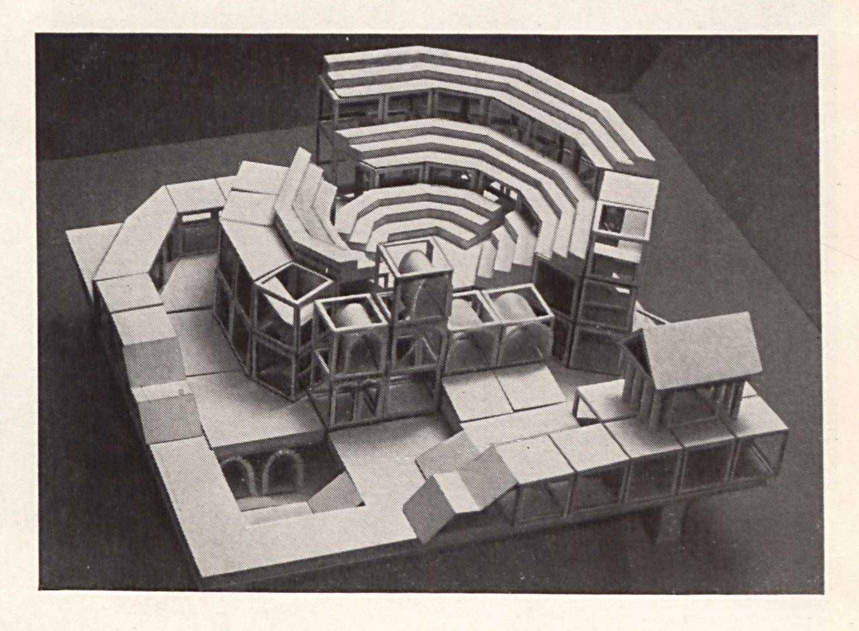


Театр как празднество

Театральные центры как своеобразные культурные доминанты города, привлекающие широкие массы населения, призваны пропагандировать искусство, брать на себя устройство массовых театральных действий, фестивалей и карнавалов. По мысли авторов театральное действие выходит в городское пространство, за рамки театрального здания, используя окружающие дома, крупные дворы, улицы и площади в исторической ткани города. Обращение к традиции народного площадного театра с его зрелищностью, энергией и праздничностью окажется эффективным средством повышения социальной активности зрителей.
В проекте № 1 авторы раскрыли многообразные возможности художественных решений театрального действия на площади Свердлова и постановок злободневного, революционного, митингового театра массового зрелища, тем самым подхватив идеи советского театра 20-х годов.
В проекте № 3 из кубического объема театра во внешнюю среду выносятся на различных уровнях театральные подмостки. На них разворачиваются действия гротескно-комедийного характера. Образы буфонно заострены. Эти идеи близки к замыслам В. Э. Мейерхольда, который мечтал о театре, наследующем традиции народного балагана, об актере миме, жонглере, мастере блестящих театральных превращений. Не представляя зрителя вне смены впечатлений, вне постоянно возбуждаемого любопытства, авторы проекта № 5 разработали конкретный сценарий по пьесе Пиранделло «Сегодня мы импровизируем» и на ее материале продемонстрировали возможности предлагаемого ими открытого и закрытого пространства, включили зрителей в ход театрального действия.

Театр неограниченных возможностей

Общим принципом построения театра в премированных проектах является универсальность, единство пространства и возможность его трансформации. Предложенные архитектурно-пространственные структуры удовлетворяют фантазии постановщика: любое построение действия, нарушение общепринятых форм спектакля. Исключена какая-либо регламентированная жесткая технологическая схема. Исчез стык сцены и зала. Подобно тому, как Мейерхольд отменил занавес, убрал боковые кулисы, открыл колосники и задник сцены, авторы проектов расширили сценическое пространство вверх, вдоль и вниз. Трансформацией обеспечиваются разнообразие сценографических решений, широкое экспериментирование многопланового театрального действия. С помощью простейших механизмов и с минимальной затратой времени в объеме театра воспроизводятся все известные формы сцены и любой желаемой формы зрительный зал. Игровое пространство для одного спектакля преобразуется в зону зрительских мест для другого (проект № 2). Неограниченный условными рамками глаз зрителя воспринимает все сценическое пространство, на котором происходит действие.
В проекте № 1 предусмотрена возможность постановки спектаклей в традициях народной театральной культуры России, Италии, Испании, Японии, а также современных спектаклей.
В проектах реализуется идея предоставления сцены в антрактах зрителям. Модификации интерьера театра обеспечиваются использованием сборных объемных элементов. Авторы проекта № 4 иллюстрируют возможности театра в шести тематических композициях. Зрители попадают на уровень зоны театрального действия через

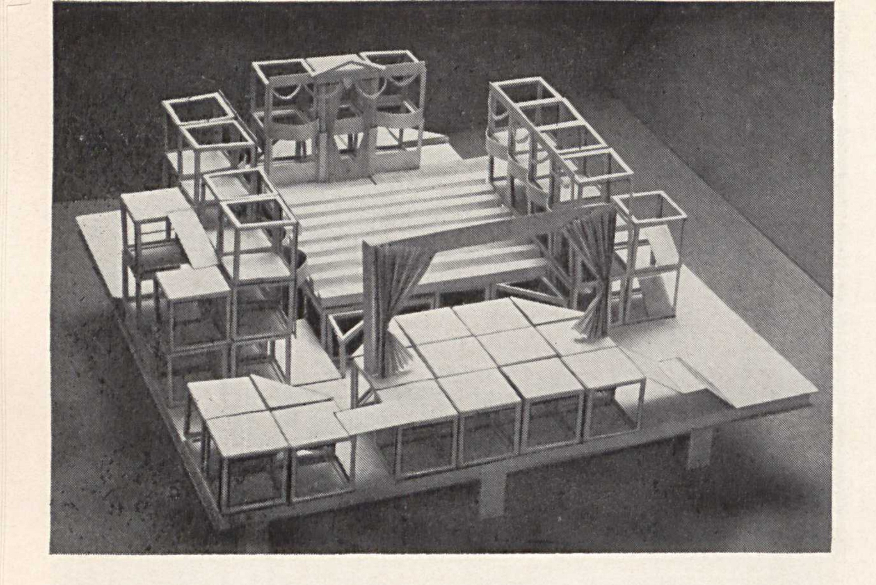


Проект № 2.
Элементы-панели откидываются из плоскости стен, образуя сценические площадки и места зрителей.

Модульные элементы наружных стен позволяют трансформировать фасады театра в соответствии с психологическим настроением спектакля.

Проект № 3.
Изменения объема театра осуществляются за счет легких конструктивных элементов. Фестиваль театрального искусства на открытом воздухе — несколько спектаклей одновременно.

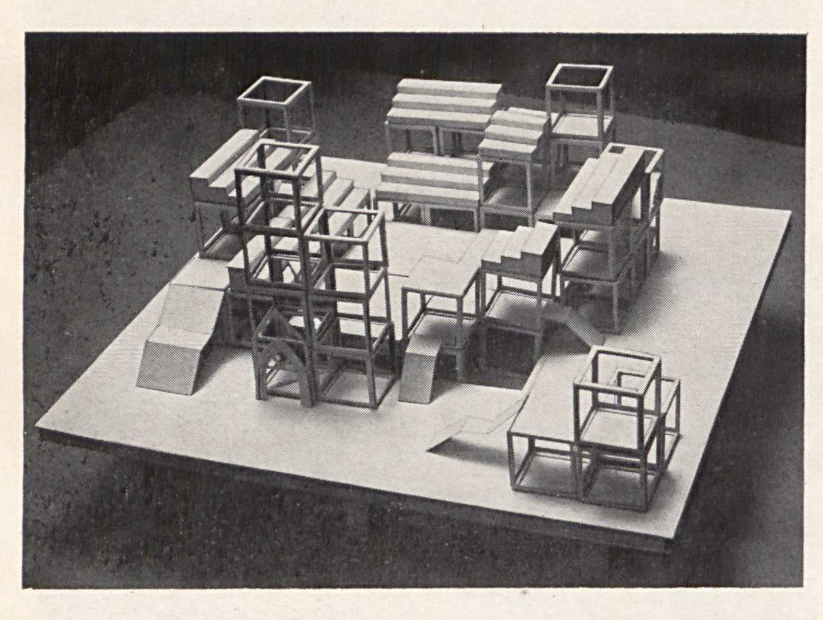
Проект № 4.
В основу тематической композиции «А» положен образ античного театра.

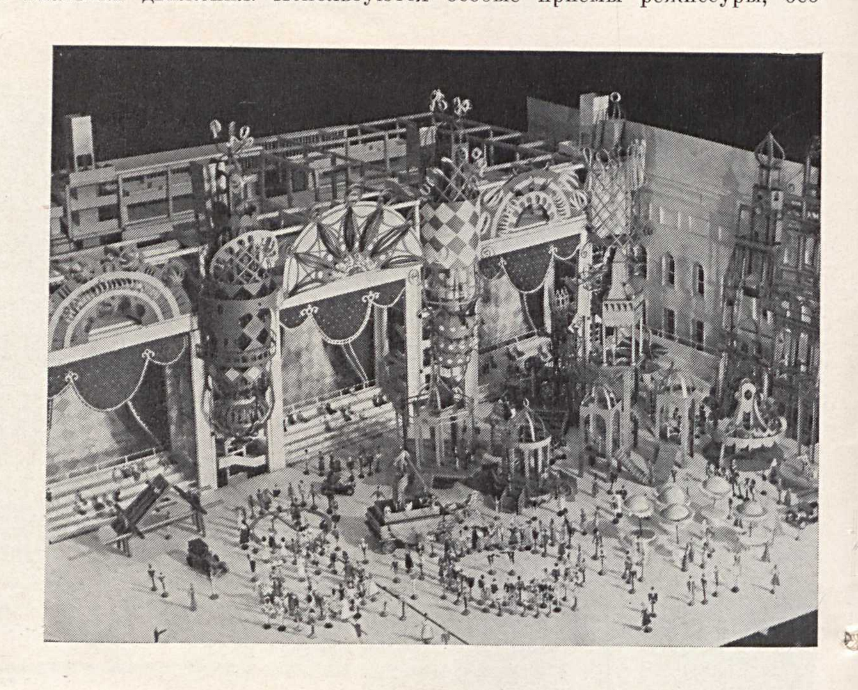


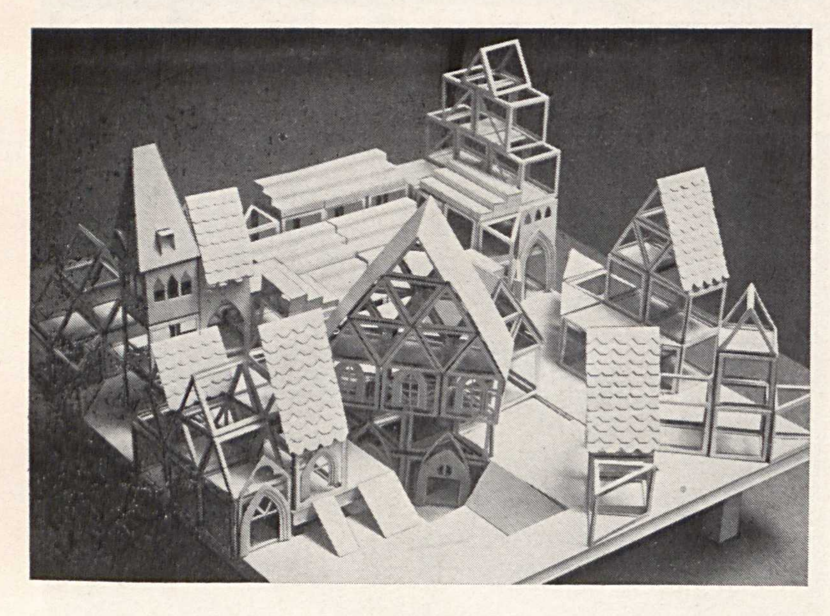
плунжерные площадки, которые формируют макрорельеф зала. По мысли авторов режиссер не должен оглядываться на существующее пространство театра, вписывать в него действие. Сначала режиссер продумывает действие, решает постановочные задачи, а потом формирует необходимое пространство. Ближайшим помощником становится архитектор.
Авторы проекта № 5 видят будущее театра не в чудесах автоматики, а в вовлечении публики в постановочный творческий процесс.

Контакт актера и зрителя

Авторы проектов разработали новые формы театрального пространства, создали разнообразную среду малого театрального действия, рассчитанную на показ различных жанров и видов зрелищного искусства, — прежде всего камерного драматургического материала, для чего вычленили небольшие студийно-экспериментальные залы и зал для игры одного актера. Новый тип малого театрального пространства отвечает двум направлениям в развитии театра — «искусству переживаний» и «искусству представлений». Для интимно-психологического театра, в котором предъявляются особо высокие требования к актерскому мастерству, проекты обеспечивают тесный контакт действия со зрителями, вовлекая их в эмоциональный строй спектакля, способствуя тем самым достижению у зрителей «эффекта участия» и сопереживания, заставляя зрителя, по словам К. Станиславского, «творить собственным его воображением».
Для театрального действия, в котором условность — средство раскрытия и обобщения образа, проекты обеспечивают зрителю возможность увидеть актера во всем многообразии пластики движения. Используются особые приемы режиссуры, особая техника игры актера, новые средства пространственного сценического построения.







Проект № 4.
Композиция «Б» показывает возможность создания театра итальянского типа с портальной сценой.

Композиция «В» решена в виде замкнутого сценического пространства.

В композиции «Г» воплощен облик средневекового города. Сцена решена в виде площади, окруженной домами и зрительскими местами.

Проект № 1
Театральное действие на площади.

Архитектура театра и спектакль

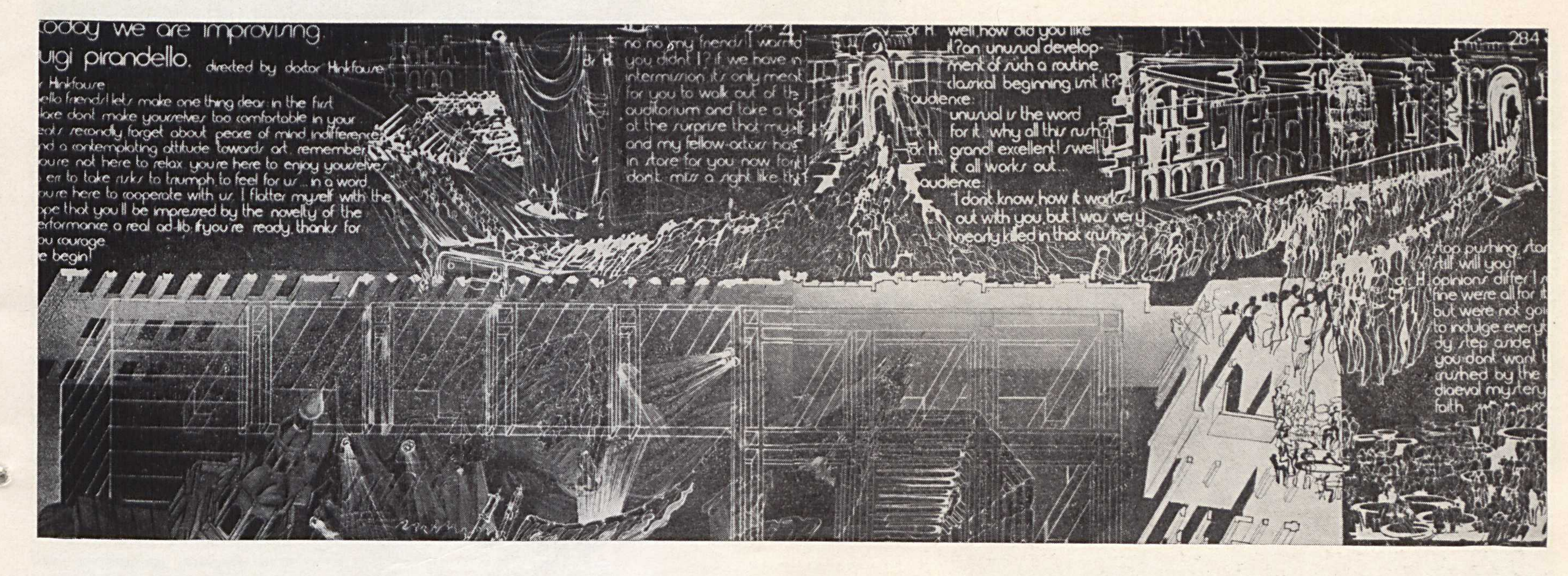
Исходя из доктрины, что архитектура театра подчиняется постановочному замыслу, авторы большинства проектов понимают театр как единство впечатления от уникального сценического действия, театрального пространства и средств художественной выразительности, призванных создать атмосферу для общения людей. Авторы ратуют за изменяемость архитектуры театра: то, что представляло здание театра вчера, не похоже на его сегодняшний вид (проект № 1). Театр — постоянно изменяющийся живой организм, своими изменениями реагирует на все, что его окружает и что происходит внутри. В проекте № 2 наружные стены подобно внутренним состоят из модульных элементов, что позволяет изменять облик театра. Фасады, как и декорации, задумываются художником и постановщиком в едином художественном ансамбле. Авторы проекта № 3 дали примеры постановки шекспировского театра, театра средневековья, театра Комедии дель арте и площадного народного театра. Поскольку один спектакль не похож на другой, постольку изменяется внешний вид здания и его внутренняя структура. Работа над постановкой, по мысли авторов,— непрерывные импровизационные поиски более удачного решения спектакля и архитектурного эквивалента его образу. Архитектура меняется и в ходе работы над самим спектаклем.

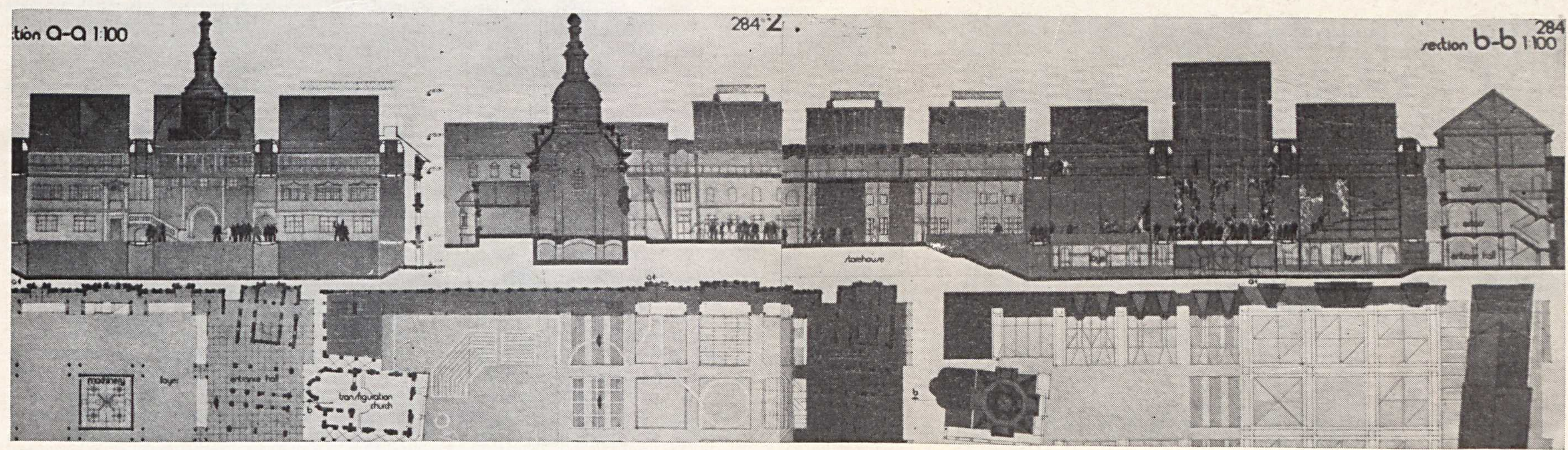
Подготовка спектакля и зритель

Для лучшего восприятия и понимания театрального искусства авторы проекта № 4 предусматривают участие зрителей в обсуждении творческих планов, присутствие их на репетициях, при решении постановочных задач. Переустройство театра само по себе является интересным событием. Смена спектакля превращается в увлекательное зрелище, в котором участвует вся труппа и случайные прохожие. Наиболее живо этот процесс переустройства представляют себе авторы проекта № 3. Актеры, участвующие в монтаже, одеты в костюмы к предстоящему спектаклю. Они устраивают выставки, знакомят зрителей с будущим спектаклем, читают отрывки, обмениваются мнениями, вовлекают посетителей в строительство, перемещение элементов постановки. Складывается творческое общение труппы со зрителями и зрителей между собой: они спорят, добиваются более удачного решения. Проникнувшись духом будущего спектакля, зрители вместе с актерами переустраивают театральное пространство. Ничто жестко не запрограммировано, каждый актер и зритель чувствует, что от него зависит изменить нечто внутри театра и снаружи. Связи актеров и зрителей в процессе подготовки спектакля обеспечивают взаимопонимание во время самого спектакля.
Изобразительный материал статьи, к сожалению, не в полной мере дает картину представленных на конкурс проектов.
Проекты-лауреаты наглядно подтвердили, что наша талантливая молодежь способна в силу своей творческой активности находить и решать актуальные проблемы архитектуры и быть надежным барометром прогрессивных сдвигов в профессионально-архитектурном восприятии современности.
Успешное выступление молодых выпускников Московского архитектурного института показало, что конкурсное проектирование представляет собой продуктивный

метод исследования и разработки социально-культурного содержания, сценографической и архитектурной организации театра будущего. Конкурс выявил насущную потребность творческих поисков у нас в стране малого камерного театрального пространства и вместе с тем игрового пространства, выходящего за рамки закрытого объема на площади и улицы города.
Рассмотренные проектные предложения — богатая основа дальнейших поисков советского театра для будущих поколений.

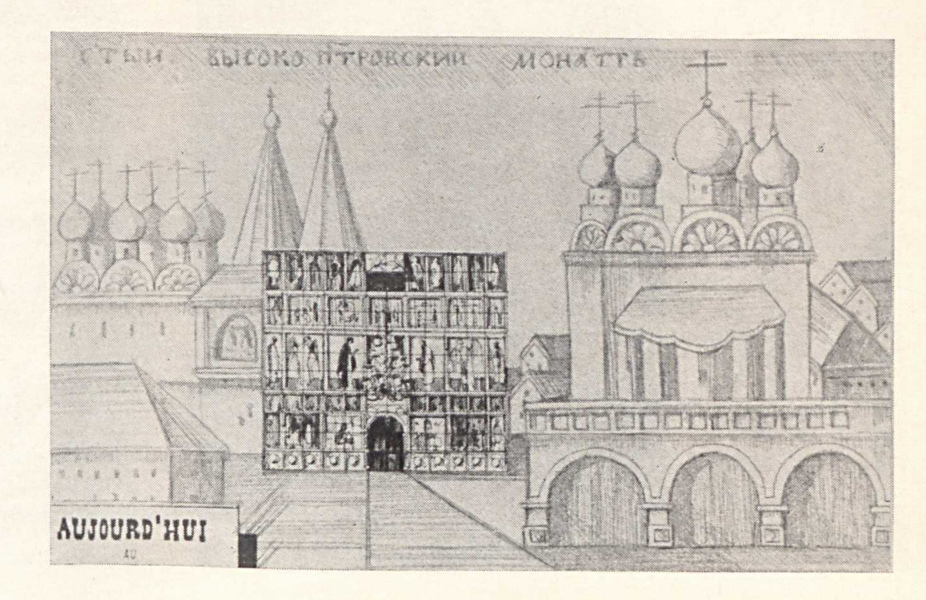
[1] Лауреаты конкурса:
Первая премия (приз Голландии) — авторы Михаил Белов, Владимир Ломакин, Михаил Хазанов, Вячеслав Овсянников, Татьяна Арзамасова. Руководитель — доцент И. Г. Лежава (в описании — проект № 1).
Первая премия (приз Голландии) — авторы Константин Бойм, Сергей Новоселов, Игорь Левин, Игорь Шнейдер (сценограф) (проект № 2)
Вторая премия (приз ФРГ) — авторы Георгий Солопов, Александр Бродский, Илья Уткин, Андрей Днепров (сценограф) (проект № 3). Руководители — проф. Б. Г. Бархин, доцент А. Б. Некрасов.
Вторая премия (приз Бельгии) — авторы Николай Новиков, Сергей Романов, Александр Вигдоров, Николай Алексеев (сценограф, студия МХАТ) (проект № 4). Руководители проекта — профессор Б. Г. Бархин, доцент А. Б. Некрасов.
Вторая премия (приз Норвегии) — авторы Сергей Мелов, Надежда Бронзовая, Евгений Монахов, Борис Левянт, Георгий Цыпин, Олег Шейнис (сценограф) (проект № 5). Руководители — С. А. Бульба (режиссер ТЮЗа), доцент Е. А. Русаков.





Проект № 5.
Открытое и закрытое театральное пространство включается в ткань городского центра. Театральное пространство используется для постановки пьесы Пиранделло.

Проект № 2.
Фасад театра к драме «Борис Годунов». Вход зрителей организуется через двор монастыря



Милада Кравченко

Григорий Семенов











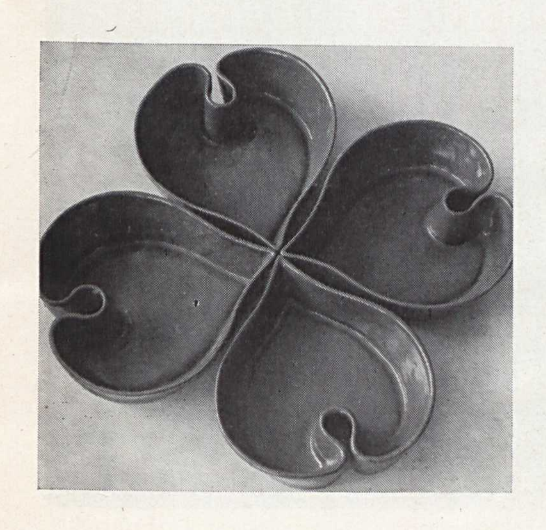
Керамика сегодня экспансивна: вторгаясь в смежные и более отдаленные виды искусства, она активно осваивает «территории» архитектурного интерьера и градостроительства, станковой и монументальной живописи, скульптуры, графики... Можно и, вероятно, нужно говорить о границах искусства керамики, его природе и возможностях, но нельзя не считаться с достаточно четко выявленной тенденцией [illegible] к универсальности, тенденцией, под[illegible]енной широким спектром исканий, [illegible]кспериментов. В частности, этот поис[illegible]тенсивно и плодотворно ведется в обл[illegible] руглой керамической скульптуры, [illegible]орой интересно и творчески результат[illegible] работают многие художники Москв[illegible]а, Риги, Вильнюса, Таллина, [illegible]тих традиционных центров ке[illegible] числе и Львова: керамическ[illegible] Т. Левкива, Р. Петрука и [illegible]ние на многих всес[illegible]ных выставках и конк[illegible]не-сколько лет в этом жа[illegible]бе молодая львовская кера[illegible]да Кравченко. Ей принадлеж[illegible]о-ративных ваз, пластов, ком[illegible]го работает она и в бытов[illegible]но, пожалуй, именно в керамиче[illegible]ке наиболее полно раскрываютс[illegible] ее дарования.

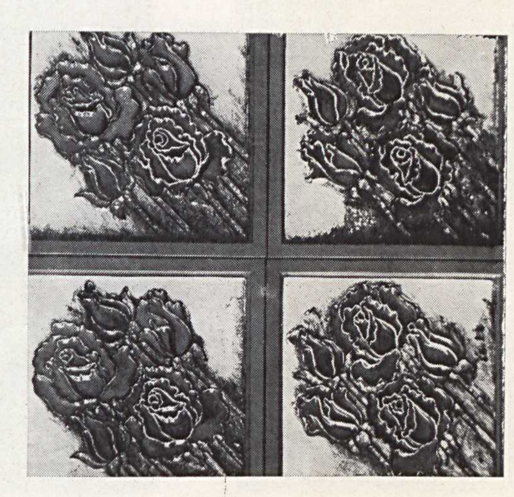
Работы М. Кравченко запом[illegible] свое видение, свое пониман[illegible]ской скульптуры. При очень о[illegible] тяге к пластике как таковой [illegible] ярко выраженном скульптурн[illegible] образного мышления, она не [illegible] чувствовать и сознавать себя кера[illegible]. Свои скульптуры она исполняет сразу в шамоте, раскатывает его и лепит, строго учитывая изменения при обжиге, пользуется эмалями, избегает приемов и методов, свойственных «большей» скульптуре. Первоэлемент ее работ — полый цилиндр, рациональная простота которого дает возможность широкого и гибкого варьирования. Отсюда и обобщенность формы, тяготеющей к обнаженности геометрического объема, и скупые, но выразительные «налепы» наложенных, а не выбранных из глубины деталей. Во всем остальном М. Кравченко следует образным и композиционно-пластическим принципам скульптуры. Уже один из ее первых опытов многофигурной композиции «Музыканты» (1975) оказался удачным. Четыре полуфигуры музыкантов, правда, лишены индивидуальной окраски, но в них ощущается одухотворенность и лирическое начало, определившее последующие работы автора. Но пока что М. Кравченко разрабатывает иную линию: в 1976 году появляются «Кузнецы», еще через год — «Строители». Эти приземистые, коренастые фигурки мастеровых одновременно неуклюжи и профессионально характерны, естественны и забавны в своей серьезности. Гротескная заостренность образов, специфическое чувство юмора, идущие от фольклорной изобразительности, сообщают этим работам занимательность и какую-то душевную теплоту. Каждая из фигур ставится отдельно и каждая равнозначна другой; их свободная компоновка допускает множество вариаций целого и его отношения к окружающему пространству.

Заявленная в «Музыкантах» устремленность к передаче настроения и более открытой, обостренной духовности находит свое продолжение в «Материнстве» (1976), «Стариках» (1976), «Детях» (1976—1977), «Мальчике с птицами» (1977). Эмоциональное начало выступает, однако, не в отвлеченных категориях, а в нюансировке индивидуальностей персонажей, и потому есть основания говорить об определенном психологизме композиций М. Кравченко. Ее герои вступают между собой в душевные контакты, возникающие связи образуют некое силовое поле духовного, а не только физического пространства. Нежность матери к ребенку, сложный мир подростков, углубленных в свои интересы и проблемы, драматичность старческой отрешенности, открытая, как бы распахнутая доверчивость «Мальчика с птицами» и его еще неосознанная тяга к слиянию с живой природой — все это входит в образную ткань керамической скульптуры М. Кравченко, определяя самый характер ее существования в среде. Особенно интересны, как нам кажется, «Дети» и «Мальчик с птицами», произведения сложные и неоднозначные по своему подтексту, тонкие и деликатные в отношении автора к незащищенности своих героев и их внутреннего мира. М. Кравченко не боится показаться «неудобной», и у нее достает решимости противостоять усредненному и сглаженному благообразию. Ее мальчишки долговязы и неуклюжи, с большими ступнями и длинными неустроенными руками; в ее «Материнстве» да и в других работах — «Строителях», «Кузнецах» слышны отзвуки народной деревянной скульптуры с ее содержательной деформацией и специфической выразительностью художественного примитива. Красота в ее понимании — это прежде всего большие человеческие чувства и переживания, а внешне они могут проявляться отнюдь не всегда адекватно. К познанию ее художница идет своим путем, и эта творческая самостоятельность не может не вызвать уважения. От заявок на радикальное обновление образной структуры современная керамическая пластика переходит к их реализации. Процесс этот не сводится к абсолютным достижениям того или иного мастера; к поступательному движению жанра причастны многие художники. В их числе и львовская керамистка Милада Кравченко, вступившая в пору интересных и серьезных творческих свершений.

Вельда Сойдла

Хелена Кума







За последние годы лицо эстонской керамики заметно изменилось. В строгую пастельную гамму изысканных и сдержанных тонов вошел цвет — яркий, сочный, густой. Нераспыленный в живописных мазках и тональных нюансах, а как бы собранный в кулак большим локальным пятном, он зазвучал как-то совершенно по-новому — смело, даже вызывающе. Горя и искрясь на крупных плоскостях пластин и сосудов, он словно создает сами вещи. Эта новая трактовка цвета в керамике вызывает чувство радости, бодрости, оптимизма и, конечно, интерес к автору — молодому художнику Вельде Сойдла.

Вельда Сойдла окончила кафедру керамики Государственного художественного института Эстонской ССР в 1968 году и с тех пор работает на Таллинском заводе стройкерамики, где начиная с 1973 года является художественным руководителем экспериментального цеха.

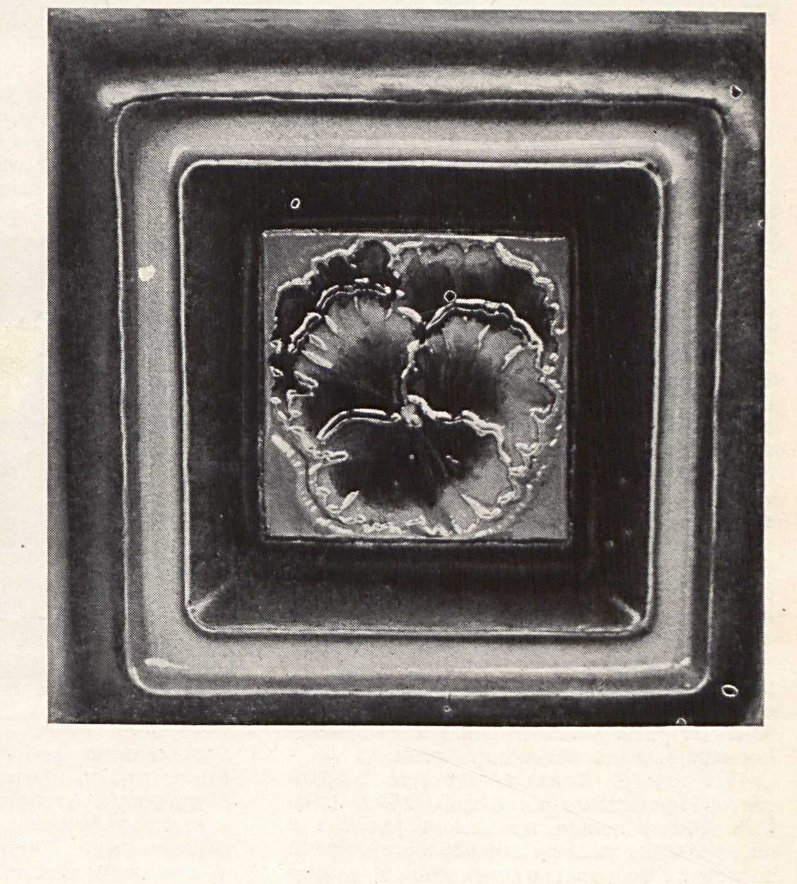
Керамика — эта та отрасль декоративного искусства, где «все возможно». Здесь можно работать скульптурно, живописно, графично, по-дизайнерски и так далее. Однако ни одна другая отрасль декоративного искусства, помимо стекла, не зависит так от производственной базы, как керамика. Условия обжига ставят перед каждым художником определенные границы, в пределах которых он может творить. Материальная база экспериментального [illegible] Таллинского завода стройкерамики, [illegible] печное хозяйство дает обжиг на 10[illegible] 1060°С, что позволяет изготовлять о[illegible] цветные темно-коричневые изделия с гра[illegible]фичным декором в технике сграффито[illegible] А прекрасные по качеству яркие дулевские майоликовые глазури не выдерживают этой температуры, выгорая и стекая с предметов, и только на самых глубоких местах застывая в лужицы своего первоначального цвета. Этот момент Вельда Сойдла и обыграла в своих экспериментах. Ее декоративные изделия с совершенно гладкой горизонтальной поверхностью имеют глубокий негативный рельеф, в лунки которого стекает глазурь. Теперь сувениры экспериментального цеха радуют веселой игрой и насыщенной палитрой цвета. Эта экспериментальная работа по внедрению дулевских глазурей в местное производство была кропотливой и целеустремленной, она велась в течение нескольких лет. Но в процессе экспериментирования сформировался и сам творческий почерк художницы, позволивший ей занять одно из ведущих мест среди эстонских керамистов.

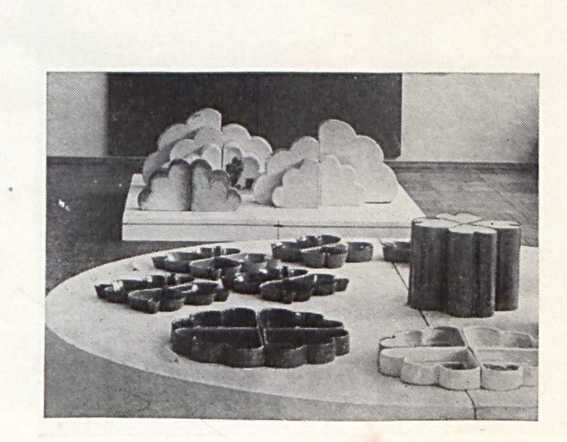
Основным мотивом работ Вельды Сойдла являются цветы, которые у нее вырастают в очень своеобразную и подчас монументальную тему. Эта тема звучит как в пластике форм сосудов, так и в декоре, при этом лаконизм и своеобразие ее интерпретации усиливают выразительность вещи и создают возможность комбинаторики. Интересно, что композицию, как правило, определяет не силуэт вещи, а ее план, то есть абрис днища. Часто он воспроиз-

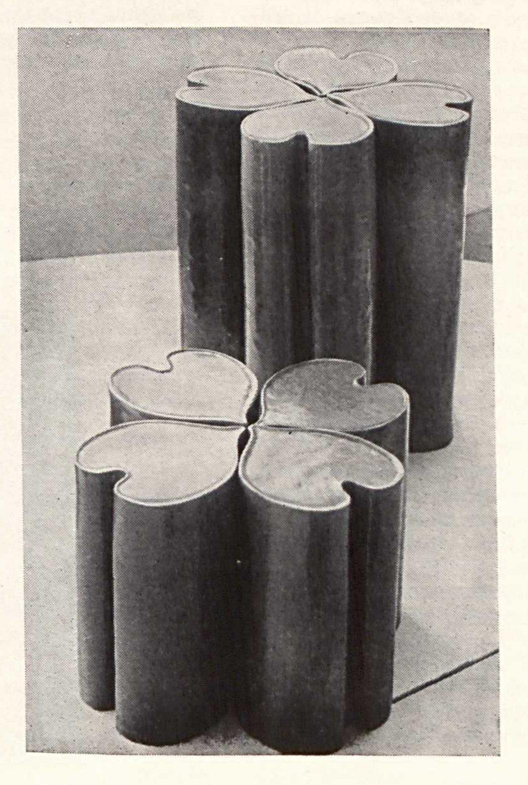


вод[illegible]ли лепесток цветка, [illegible]уда может меняться по [illegible]ости. Так, при низких ст[illegible]блюда, которые можно комб[illegible] виде сексеров или, ставя ре[illegible]ть интересные декоративные [illegible] при высоких стенках это ли[illegible]ень удобные для размещения [illegible]листости формы, или опять-[illegible]нутом виде декоративные [illegible] же принцип заложен и в [illegible]ка как декора. Здесь, незави[illegible]чины воспроизводимого моти[illegible]ица очень близко придержива[illegible]ы. Она не упрощает рисунок [illegible]авязывает симметричную стилиза[illegible] наоборот, мотив сохраняет всю случайность и асимметрию виденного, которую В. Сойдла очень тщательно фиксирует. Это придает рисунку свежесть и неповторимость и выделяет авторский почерк художницы.

Состоявшаяся в Таллине персональная выставка Вельды Сойдла была большим и праздничным событием, она показала, что это художница с большими возможностями, которой подстать крупные монументальные работы.

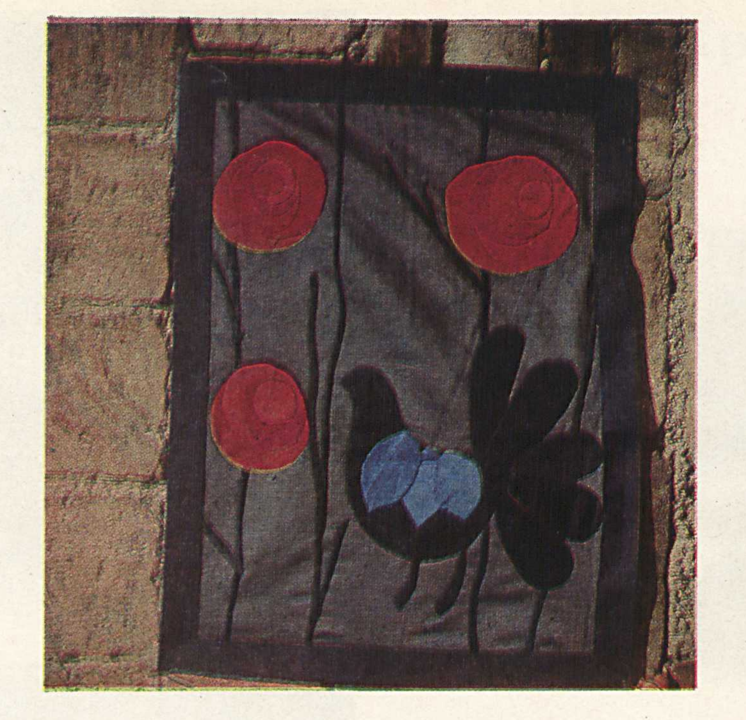






Манана Тавадзе

Ирина Дзуцова





Манана Тавадзе, молодой грузинский архитектор, уже известный своей проектной деятельностью, недавно выступила как своеобразный художник декоративного искусства. Окончив архитектурный факультет Тбилисской Академии художеств в 1963 году, она совершенствуется в своей профессии и создает ряд проектов жилых и общественных зданий. За проект 16-этажного экспериментального жилого дома М. Тавадзе (вместе с архитектором Г. Хизанишвили) была награждена бронзовой медалью на Всесоюзной выставке строительства и архитектуры. В основу проекта дома со стенами из монолитного железобетона, возводимого в скользящей опалубке, были заложены ячейки четырех двухкомнатных квартир на каждой лестничной площадке. Помещения в квартирах планировалось разбить на изолированные друг от друга зоны, предлагалось ряд функциональных усовершенствований и декоративное оформление помещений дома.

С 1971 года М. Тавадзе — старший архитектор проектного института ТбилЗНИИЭПа. Она успешно принимает участие в конкурсах по жилому строительству. Среди последних ее работ разработанный в 1975 году (в соавторстве с архитекторами ЗНИИЭПа) проект 19-этажного пансионата в ущелье Уч-дере (Сочи).

Кроме собственно архитектурных качеств проекты М. Тавадзе отличаются выразительным художественным исполнением, хорошей графикой. Эти способности М. Тавадзе повлекли ее к другой области искусства — декоративно-прикладной, в которой она успешно работает в последние годы. Манана создает своеобразные текстильные панно, исполненные в технике аппликации, их можно использовать как декоративный акцент в интерьере, заключив в раму, повесить как картину, можно реализовать их функциональную сущность, применив в качестве скатерти, шторы, покрывала, салфетки или просто сувенира.

Какие-то тонкие, но ясно прослеживаемые нити связывают работы Тавадзе с аппликациями, применяемыми в крестьянском текстиле, которые еще недавно были так распространены по всему Закавказью.

Увиденные в детстве красочные лоскутные одеяла, подушки, салфетки, возможно, были толчком для создания аппликаций в современной аранжировке, но с печатью определенной традиционности. Техника исполнения аппликации несложная, весь процесс проводится вручную, материал — ситец, бязь, холст, сатин. Однотонный ситец особенно привлекает художницу наверное так же, как наивных художников локальный, яркий и звучный цвет красок. Манане Тавадзе в «ситцах» нравится изображать фантастических птиц и рыб, букеты цветов, натюрморты и просто декоративные мотивы.

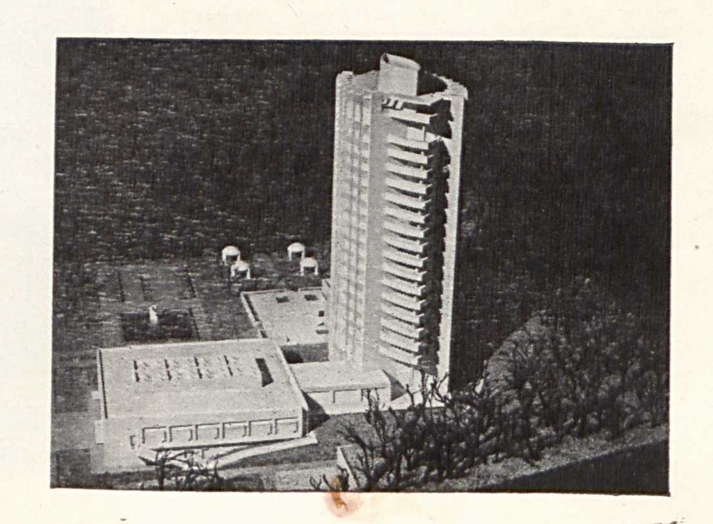




Большинство работ ярких контрастных тонов, подбор цветовых сочетаний создает впечатление сочности, нарядности, но некоторые выдержаны в строгой колористической гамме. Минимальными средствами, за счет композиции, цвета и формы достигается эффект усиленной декоративности. Декоративное звучание имеют и такие дополнительные элементы, как окантовочные ленты и орнаментальные обрамления из тесьмы и сутажа.

Неожиданности в искусстве в век стандартизации встречаются не так уж часто, тем более знаменательно знакомство с оригинальным творчеством Мананы Тавадзе.



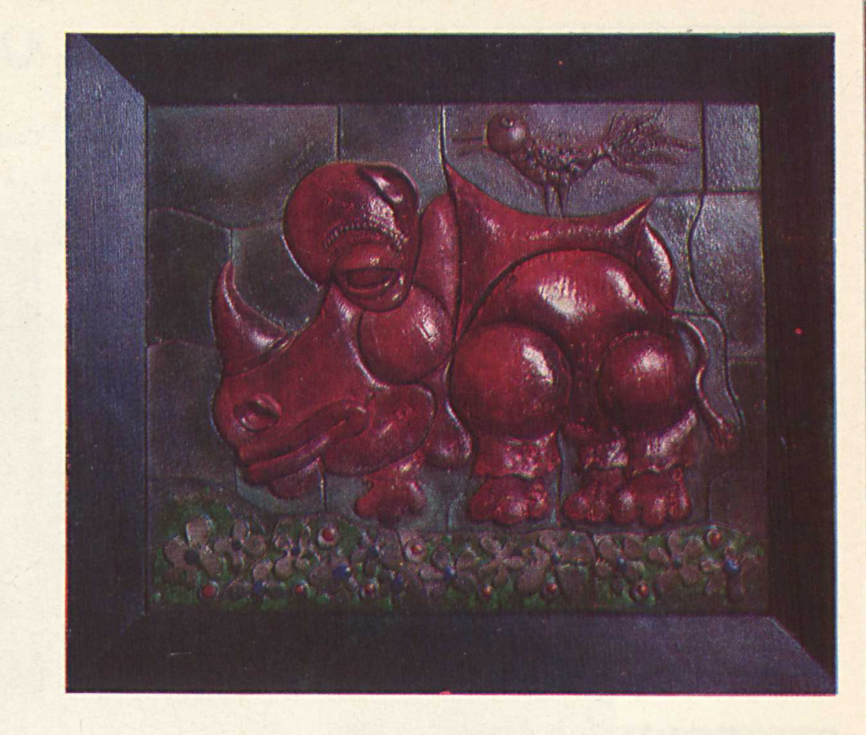


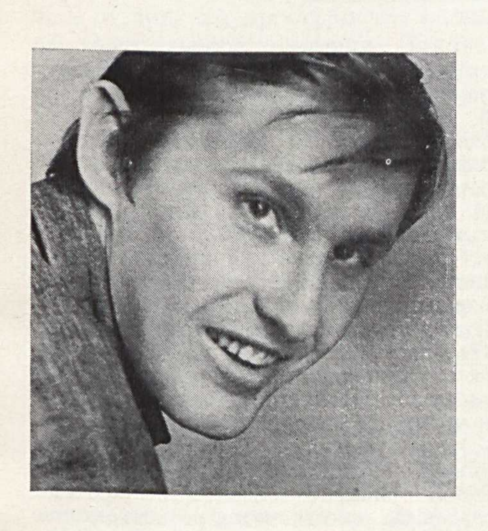


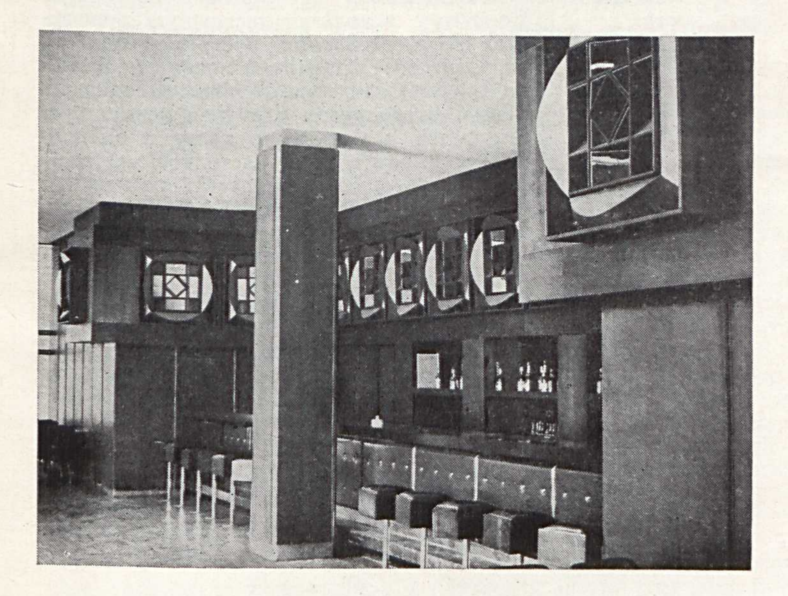
Александр Зименко

Эмма Пугачева











Расширение творческой палитры молодого автора всегда вызывает сочувственное внимание. Поэтому мы с интересом следим за работой белорусского художника Александра Зименко, который проявляет себя в оформлении интерьера, применяя металл, дерево, стекло, кожу, пластик. Но чаще всего в его проектах отдано предпочтение керамике и вводится она в непривычно большом объеме. Так в дипломной работе 1970 года, интерьере белорусского отделения АПН, вся стена сплошь декорирована шамотными плитами с рельефными изображениями букв и буквиц, знаков, символизирующих со времен Франциска Скорины победу разума над невежеством.

Кроме того, керамика чрезвычайно интересует художника в несколько нетрадиционной своей ипостаси — как материал для создания станковых вещей, которые мыслятся в интерьере в той же функции, что и картина. Такого рода «керамические картины» Зименко создает либо в виде монохромного рельефа, отточенного с графическим изяществом, либо, наоборот, в виде майоликого панно самой яркой, интенсивной палитры, на какую только способна «кухня» керамиста. При этом художник исследует, каких декоративных эффектов можно добиться, применяя различные химические составы глазурей и эмалей, комбинируя методы их нанесения, регулируя температурный режим обжига. Так, например, свинцовая глазурь при обжиге течет, создавая эффект акварели. Вскипающая белая эмаль дает кружевную фактуру легкого облака. И художник использует свою находку в эскизно-картинной композиции «Утро праздника».

В трактовке изобразительных мотивов Зименко большей частью сатирик. Яркие рельефные майолики «Цирк», «Экзотические животные», серия скульптур «Злые короли» — это образы-гротески. То же и в медальерной пластике из керамики. Отдельные медали выполнены по античным мотивам. Другие заставляют вспомнить то гротесковые рисунки Леонардо да Винчи, то «Гернику» Пикассо... Быть может, в этом диссонирующем многообразии истоков медальерного творчества Зименко есть свойственное нынешней молодежи желание вбирать художественный опыт прошедших эпох, ощущать его живым и своим. Но есть и другое — угроза эклектики. Под давлением вторичных пластов знаний и впечатлений нарушается целостность эмоционального восприятия.

Замыслы и идеи Зименко не все бесспорны, но интересны тем, что в них всегда есть понимание задач и условий времени. Зименко не склонен к гипотетическому проектированию, для него каждая работа — шаг в реальную жизнь, не лишенный момента открытия.

Общее в подходе Зименко к декоративному оформлению — использование света, вариантности освещения, создающей подвижность образного строя интерьера. Художник оперирует в основном системами осветительных конструкций, ими достигая и объемно-пластической выразительности.

Зименко часто создает неожиданные формы, используя сложные комбинации простых деталей. Одна из наиболее интересных работ такого рода — осветительный настенный пояс в баре ресторана «Заславль». Он состоит из крупных, примыкающих друг к другу конструкций из латуни, напоминающих четырехлепестковый цветок. В эту оправу вставлен миниатюрный объемный витраж с переборками из мореного дуба. Чередование цветных стекол создает эффект таинственного свечения какого-то граненого тела. Такой витраж сделан чрезвычайно просто, как типовая деталь оформления.

Зименко использует свою находку при реконструкции брестского ресторана «Беларусь», предназначенного для официальных приемов. В торжественном и строгом интерьере банкетного зала подвесной потолочный витраж и «корона» витража, венчающая пространство над эстрадой в главном зале, выполнены по мотивам белорусской выцепанки — традиционной в народном искусстве вырезки из бумаги. Резные двери повторяют орнаментальную структуру витражей. А подглазурная роспись — пейзаж старого Бреста, введенная в качестве керамической картины, мягко и тактично вторит их цветовому аккорду. Зименко подтверждает свою мысль о том, что основной художественный акцент должно создавать уникальное, станковое, или близкое станковому искусству, произведение.

Тщательное изучение народного искусства (еще во время учебы в Белорусском государственном театрально-художественном институте) питает художника и по сей день. Но сделал он и свои выводы: нельзя быть в плену традиций, использовать их надо опосредованно, чтобы идти дальше, учитывая требования нынешнего дня.

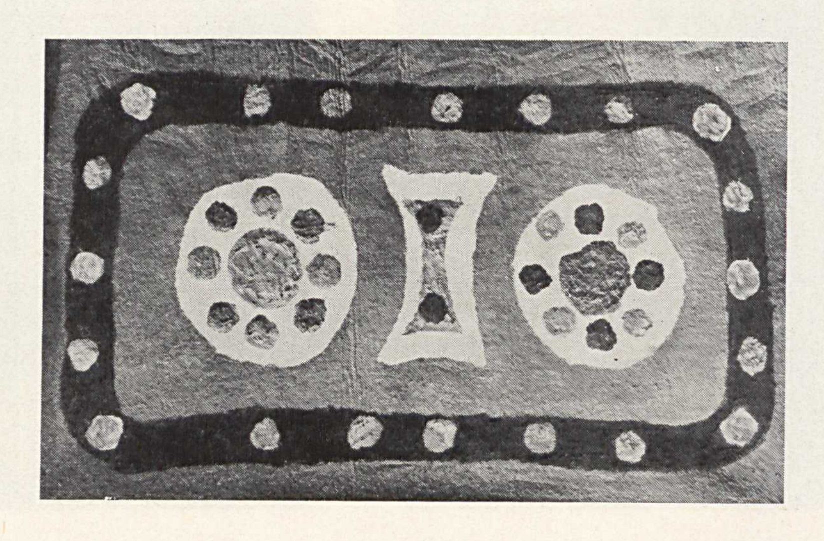
Общность и очевидность этих положений бесспорна. Но преимущественно в области теории. На практике же возникает достаточно острая полемика. В ходе ее Зименко дал вполне убедительное решение, где нет имитации традиционного искусства, но найдено своеобразное преломление одной из его форм.

Сочленением простых однородных элементов создается оформление банкетного зала ресторана «Юбилейный». Подвесной потолок смонтирован из 50 светильников. Каждый состоит из внешней кованой призматической формы и полусферы, выполненной токарным способом, которая служит колпачком, прикрывающим лампу. Декоративно обогащает композицию контраст фактур — полированных сферических поверхностей и матовых, обработанных чеканкой, наружных частей.

Остроумие, неожиданность решений, экономичность средств — уже определившиеся черты творческого почерка молодого художника. Над проектами новых решений Зименко трудится увлеченно, с той творческой радостью, какую дает предвосхищение бытия создаваемого предмета.

Омари Саакашвили

Галина Горина



Омари Саакашвили окончил Тбилисское художественное училище имени Я. И. Николадзе по отделению живописи. Некоторое время он работал как живописец, одновременно изучая народное декоративное творчество Грузии. Потом — годы студенчества на факультете прикладного искусства Московского текстильного института, которые открыли ему многообразный мир оформления вещи. Среди других специализаций он выбрал трикотажную, соединяющую в себе труд художника-орнаменталиста, проектировщика структуры трикотажного полотна и модельера.

По окончании института Омари становится художником по трикотажу в республиканском Доме моделей одежды в Тбилиси. Одаренность, энергия, широкий кругозор помогли ему сразу проявить себя интересным художником промышленности, по-новому раскрыть возможности трикотажного полотна как декоративной плоскости.

Его эскизам свойственны тонкая цветовая гамма, изысканный рисунок узора. Основу для своих проектов он постоянно находит в народном грузинском искусстве — украшениях, чеканке, росписи тканей, выставках. Его излюбленный колорит — глубокие красные, вишневые, синие, зеленые и темно-золотистые тона. А недавно зазвучал и кобальтовый цвет знаменитой грузинской синей скатерти, по поверью приносящей мир и благополучие в дом. Этот национальный рисунок, преобразованный художником в трикотажное полотно для одежды, был отмечен наградой.

Поиски новых решений структуры полотна и орнамента приносят ему успех. Модели одежды из трикотажа, разработанные по национальным мотивам Грузии, включаются в коллекции, которые демонстрируются на всесоюзных методических совещаниях и в зарубежных показах советской моды.

С 1971 года Омари Саакашвили — член Союза художников СССР. В 1974 году его приглашают читать курс лекций по композиции орнамента и костюма на кафедре художественного оформления тканей и моделирования одежды в Тбилисской государственной Академии художеств. С 1975 года он возглавляет эту кафедру. Теперь ему приходится совмещать педагогическую и организаторскую работу с творчеством в трех направлениях: художественное проектирование полотен и рисунков в трикотаже, графика, живопись. Он постоянно участвует в республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках. Его живописные и графические работы экспонировались более чем на двадцати республиканских выставках.



Но работа в Доме моделей по-прежнему остается для него основной, он утверждается как ведущий художник моделирования в республике. В 70-е годы тбилисский Дом моделей регулярно с большим успехом участвует в международных показах. Например, на втором международном фестивале мод в Пловдиве в 1974 году, где участвовали фирмы Италии, Югославии, Чехословакии, Болгарии, Румынии, Советскую страну представлял тбилисский Дом моделей. Было показано 39 моделей одежды, среди которых 16 моделей разработал Саакашвили. Именно они получили четыре золотые медали, диплом отличия и главный приз фестиваля: «За наилучшее использование фольклорных материалов». Так, молодой грузинский художник доказал, что ему по плечу соревнование с зарубежными дизайнерами.

Работу в промышленности, педагогическую деятельность Саакашвили постоянно сочетает с увлеченным исследованием народного художественного ремесла. В последнее время он занялся традиционным искусством Тушетии — народными декоративными войлоками. Ему импонируют древний орнамент войлоков, их простые, казалось бы примитивные, но обладающие исключительной декоративностью узоры. По-своему используя несложную технологию их изготовления, цвет, материал, он добивается от картинной плоскости войлока графичности и живописности одновременно. В его руках народная кошма превращается в мягкое по цвету и эмоционально выразительное настенное полотно.

Прошлой осенью состоялась персональная выставка Саакашвили. Большую часть экспозиции занимали образцы трикотажных полотен, в которых отразились орнаментальная тонкость народных рисунков вышивки, плетенья, чеканки, набойки и росписи. Омари Саакашвили очень много работает, отыскивая все новые связи прошлого и настоящего. Богатое традиционное искусство Грузии в его работах получает новое современное звучание.



Гобелен-занавес

Марина Степанян

В невероятные превращения оказался втянутым гобелен XX века. Еще будучи связан со стеной он задвигался, взметнулся.

Роза Коваль. Новое переживание пространства, «ДИ СССР», 1977 № 4.

Гобелен-занавес Каро Егиазаряна и Асмик Казарян, созданный для усть-каменогорского Дворца культуры, явление, в некотором роде, новое. Его новаторская природа кроется прежде всего в его функции, которая определила и остальные его свойства.

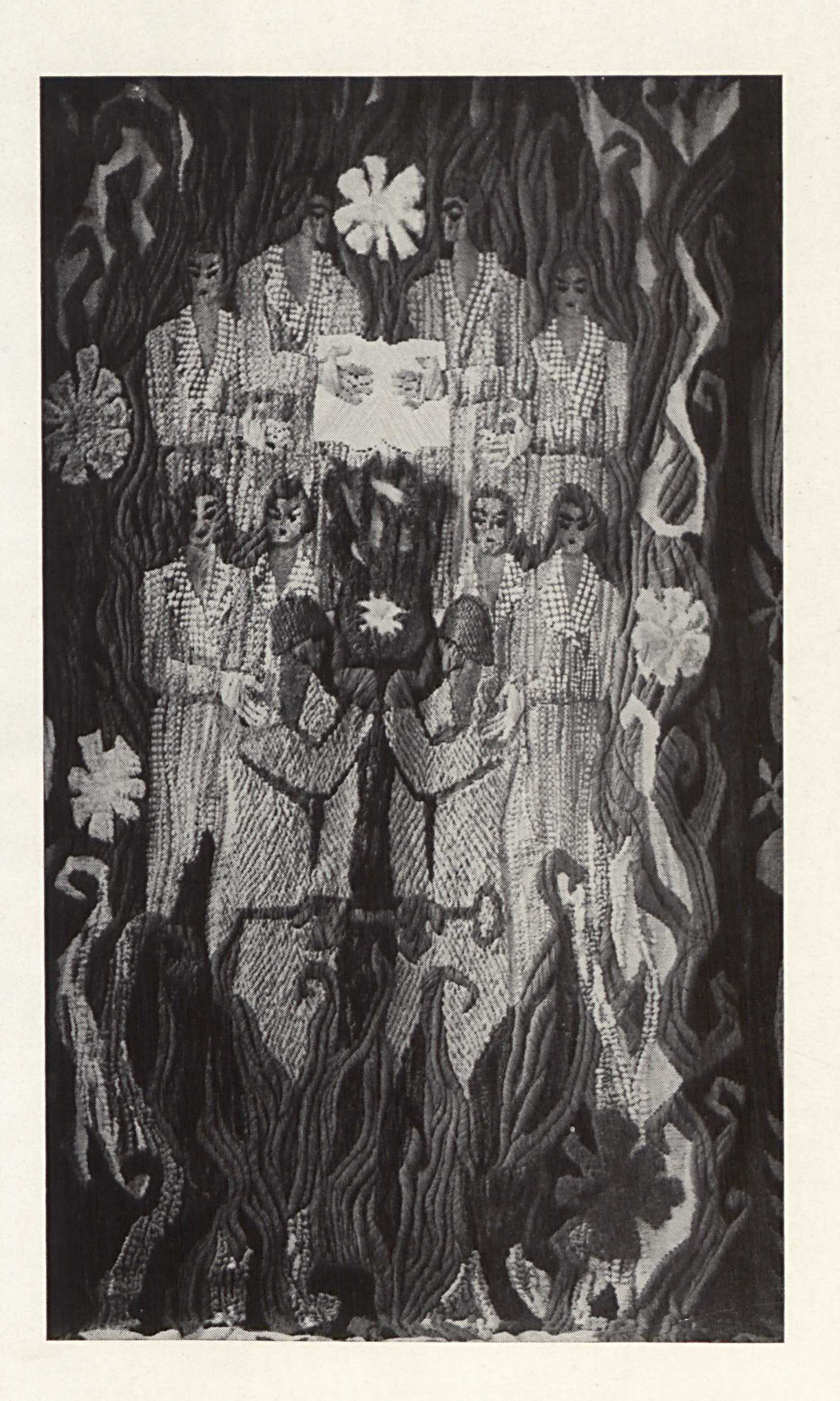
Театральный занавес — часть театральной, а значит эмоциональной среды. Это пограничная «стена», заслоняющая от зрителя пространство сцены, вовлечена в атмосферу театрального зрелища. Занавес «держит» зрителя в возбужденном ожидании, настраивает его на восприятие предстоящего спектакля. Он обладает притягивающей силой, помогающей постепенной адаптации зрителя, перестройке его с привычного на особое настроение, готовность вовлечься в мир высоких чувств — в мир искусства.

Поставить перед собой задачу соткать занавес в виде гобелена уже большое дело, если учесть, что гобелен — один из древнейших и устойчивых видов декоративно-прикладного искусства — еще не вернул себе в Армении былой значительности. Здесь он развивается сравнительно медленно, завоевывает место и утверждается лишь благодаря усилиям таких энтузиастов этого дела, как Каро Егиазарян и группа молодых художников-гобеленщиков. Уже на первой стадии, при разработке эскиза, К. Егиазярян стал перед трудной задачей: вложить в произведение декоративно-прикладного искусства глубокую идейную концепцию и сделать его неотъемлемой частью интерьера. Первоначальный эскиз грандиозного занавеса-гобелена, его смысловая схема, выдает хладнокровного аналитика. Этот неизбежный этап имеет свое дисциплинирующее воздействие на дальнейший ход работы: ведь от эскиза во многом зависит, как будет произведение решено в целом, какими средствами, приемами осуществится замысел. Однако многие технические задачи приходится дорабатывать уже в процессе осуществления, а это требует серьезного профессионального опыта, гибкости и даже остроумия. Здесь необходимо учитывать и такое важное условие, как единомыслие соавторов и помощников, а без них не обойтись! Таким помощником К. Егиазаряна стала молодая гобеленщица, его ученица по Ереванскому художественному техникуму имени Терлемезяна и выпускница Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского), Асмик Казарян. В итоге явилась огромная по масштабу работа, результат двухлетнего труда — занавес-гобелен «Цвети наш край», размером в 140 кв. м. Идея, сосредоточенная в словах названия, заставила Егиазаряна и Казарян напряженно искать такое композиционное решение, которое раздвигает прямое значение этих слов, обогащает их, насыщает внутренним смыслом. В основе трехчастной композиции — сюжетно-символическая изобразительность. Однако, сюжетные мотивы «спрессованы» так, что они дают лишь верные толчки зрительскому воображению.

Гобелен «Цвети наш край» многослоен по своей художественной организации. Он соединяет в себе декоративно-ритмическое начало с живописностью и создает звучание такой густоты и сочности, что его можно назвать «музыкой для глаз». Эмоциональная волна, исходящая от занавеса, как бы перетекает от сцены в зал и объединяет их общим настроением.

Гобелен состоит из трех частей, отделенных друг от друга широкой каймой декоративного узора. Каждая часть имеет свою тему: «история», «наука и труд», «народ ликует».

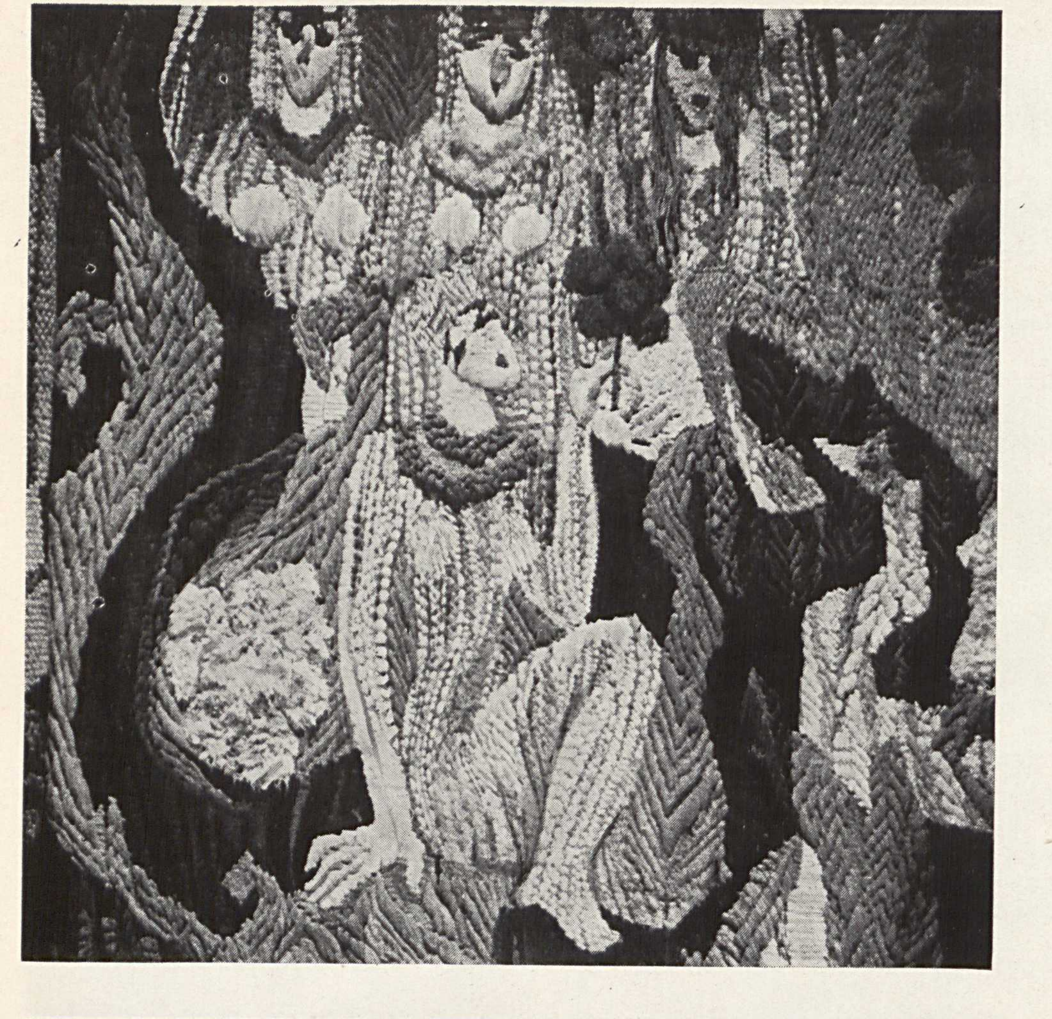
Решая изобразительную задачу, художники разрабатывают идейно-образную структуру произведения следующим образом.



Каро Егиазарян,
Асмик Казарян.
«Цвети наш край».

Гобелен, смешанная техника. 1977







В первой части, посвященной истории, выразительно выступают силуэты всадников в петровских мундирах. Они как бы возникают из бурного пламени. Так художники избирают романтический язык для рассказа о героической истории освоения края и его вовлечения в состав Российского государства.

Вторая, центральная часть, — торжественна, строга и величественна. Она посвящена науке, труду, человеческому гению. Авторам удалось, не впадая в риторику, передать в современных символических образах развитие науки и культуры. В единую композицию связаны фигуры «хранительниц мудрости», «покровительниц науки и искусства» и рабочих-металлургов — «великанов дыма и огня». Их сопровождают атрибуты их деятельности. Металл сверкает в руках человека и плавится в мягко набегающих волнах пламени. Красный цвет передает ощущение обузданной огненной стихии.

Третья часть триптиха — «народ ликует» — исполнена жизнерадостного мироощущения. В энергичных ритмах, выразительных силуэтах дано живое чувство праздника. Эта часть по своей многоплановости перекликается с первой частью гобелена. Отдельные образы выплывают как воспоминания. Это усиливает их внутреннее взаимодействие, создает впечатление, что они способны меняться на глазах. Скачущие красногривые кони, полыхающие языки пламени напоминают о ночных кострах и былых походах кочевников и о сегодняшних степных народных праздниках... Из легкого вибрирующего пламени возникают подвижные персонажи, актеры, карнавальные маски, связанные с народным игровым театром: их появление на театральном занавесе естественно. Вместе с тем, по своей текстильной структуре эти персонажи имеют что-то общее с тряпичными или соломенными куклами традиционного кукольного театра. Остроумная выдумка художников обогатила текстильный рельеф и стилистику гобелена, усилила его эмоциональную выразительность, его непосредственную причастность к театральному миру, театральной декорации.

При обозрении всего гобелена нельзя не отметить продуманное обрамление каждой его части. Довольно широкие поля, отделяющие центральную часть от боковых, сами по себе обладают самостоятельной декоративно-выразительной формой. Но они не выглядят жесткой прослойкой. Узоры растительные и зооморфные решены в линейно-плоскостной гармонии, плавные, гибкие, округлые формы узора смягчают избыток вертикалей в композициях каждой части, снимая их внутреннее напряжение.

Особое значение в текстильной работе такого масштаба приобретает фактурная организация гобелена. Тяжелая плотность придает ему особую могучую гибкость. Такой занавес не может взметнуться — поднимаясь и опускаясь, он торжественно колеблется.

Благодаря гобелену площадка перед сценой превращена в огромную картину, но не дублирующую живопись, а мягкую, погруженную в архитектурное пространство. На всей поверхности гобелена мы просматриваем разную и всегда добротную тугую кладку пряжи, создающую многообразие тканной пластики. Заботясь о выразительности отдельных деталей, художник никогда не забывает об их месте в общей плоти ткани гобелена. Охватывая единым взором весь гобелен, включающий в себя и надпись, мы наблюдаем естественное взаимопроникновение форм и сюжетов, легкие превращения изобразительных мотивов в почти орнаментальные узоры, в образы, исполненные поэтических метафор.

С такой же свободой решают Егиазарян и Казарян колористические задачи. Цвет — гармонизирующий элемент тканного искусства. В живописном каскаде гобелена «Цвети наш край», в развитии колористической его темы, первое место принадлежит красному и его оттенкам — цвету огня и солнца. Все условные моменты композиции как бы охвачены пламенем: оно возвещает борьбу, триумф, радость, праздник. Человеческие фигуры окружены огненной стихией. Временами кажется, что живописным глубинам гобелена не вместить такой распирающей плотности и цветовой перегрузки, если бы не его предназначенность для архитектурного пространства.

В этом смысле гобелен «Цвети наш край» стал в один ряд с лучшими современными гобеленами — он живет в пространстве, обоснование и оправдание его структуры — в среде его существования.

Из архива художника К.В.Эдельштейна

Вся жизнь Константина Витальевича Эдельштейна (1909—1977) была связана с монументальным искусством. Воспитанник ВХУТЕМАСа, он учился у замечательных художников — П. Кузнецова, В. Фаворского, К. Истомина, Н. Чернышева, от которых унаследовал глубокую привязанность и серьезное отношение к монументальному творчеству.

После ВХУТЕМАСа, с 1935 по 1948 годы он сотрудничал в первой советской монументальной мастерской, руководимой Л. Бруни и В. Фаворским. В области монументального искусства продолжал работать он и в последующие годы.

Основной период его творческой деятельности пришелся на переломные для советского искусства годы, связанные с коренной перестройкой в архитектурной практике. Константин Витальевич был одним из тех, кто первым понял необходимость этих перемен, кто с энтузиазмом включился в поиски синтеза искусств в условиях типового индустриального строительства, кто во многом содействовал формированию нового направления в развитии монументальной живописи.

К 1968 году относится наиболее значительное его монументальное произведение — сграффито в фойе драматического театра в Липецке на сюжеты из истории театра, где с убедительной силой раскрылось незаурядное композиционное дарование художника. Выполненная в лучших традициях школы Фаворского, роспись дает наглядный пример конструктивного участия живописи в архитектуре.

Умение тактично войти в архитектурный ансамбль, сделать произведение неотъемлимым элементом архитектурной композиции отличает и другие работы художника — мозаики на фасаде манежа московского ипподрома и мозаики в интерьере Дворца культуры в Красноярске (1971), свидетельствуя о высокой профессиональной культуре их автора.

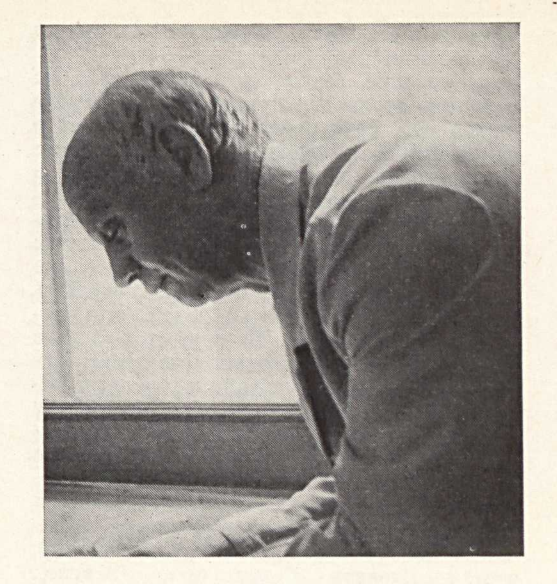
Константину Витальевичу не пришлось больше создать что-либо сомасштабное по замыслу липецкой росписи. Далеко не всегда даже талантливому художнику удается выразить себя со всей полнотой именно в том, в чем он видит свое призвание.

Но круг интересов К. В. Эдельштейна не ограничивался одной областью деятельности. В последние годы он много работал в станковой живописи и графике. Показанные на персональной выставке художника эти произведения поразили всех молодостью выраженных в них чувств, своеобразием видения мира, мастерством исполнения.

Наряду с занятиями практическими, Константин Витальевич увлеченно отдавался литературной деятельности, на протяжении многих лет записывая свои размышления об искусстве.

Не предназначенные для публикации, они дают едва ли не самый емкий и правдивый портрет мастера, рассказывая нам, что волновало его, радовало и беспокоило. Сегодня эти записи по-своему раскрывают для нас большого художника и прекрасного человека, свидетельствуют о духовном богатстве его личности, и, как нам кажется, представляют собой такую же безусловную ценность, как и собственно художественное творчество Эдельштейна.

Ниже публикуются фрагменты из этого наследия.



О причинах неудач монументальной живописи

Константин Эдельштейн

В чем собственно причина многих неудач монументальной живописи и у нас и за рубежом? Сделано очень много, интерес и тяга к монументальному искусству, конечно, не выдуманы. Расписаны сотни зданий, тысячи помещений. И, положа руку на сердце, нет ничего, что можно было бы поставить рядом с самым скромным памятником русского XV века или египетской росписью.

Нельзя только валить все на архитектуру. Мне кажется, дело совсем не в том, хорошо или плохо то или иное архитектурное сооружение или помещение. Все относительно.

Не в том даже дело, что архитектор, проектируя здание, включает туда монументальную живопись не там, где бы ей следовало быть, или поручает ей играть ту роль, которая ей вовсе не свойственна. Всего этого можно избежать: отсоветовать, предложить что-нибудь (как тоже бывает).

Дело в том, что, проектируя здание, архитектор никогда не согласится на то, что оно качественно как-то изменится. Количественные изменения (рост структуры в разных направлениях, разрастание ансамбля в дальнейшем и т. д.) он охотно допускает и даже старается предвидеть. Но что его здание получит какое-то новое качество от введения живописи, станет уже не «его» зданием, этого он больше всего боится совершенно так же, как художник, драматург или музыкант.

С расписанной архитектурой, например, XV века, происходят именно качественные изменения: архитектурное пространство расширяется или сжимается, здание вырастает или становится более компактным, меняется содержание объемов и т. д. Происходит то же, что с деревьями: мы с трудом узнаем в каком-нибудь буйно-лиственном клене его сухое, хотя и стройное, зимнее обличие.

Можно не сомневаться, что то же было и с греческими храмами (когда они еще не облысели). В готике (голой готике) прорастает цветением конструкция (нервюры, стрельчатые сочленения, чело столбов, шпили подпружных арок, обрамление витражей и т. д.), расцветают проемы (витражи). То же в нашей деревянной архитектуре: короб окна расцветает наличником, балка коньком и т. д.

Наши архитекторы (да и западные, впрочем) смотрят на монументальную живопись (в широком смысле, то есть, включая в нее витражи, рельеф и т. д.) не как на средство качественного изменения архитектурного пространства, а как на обработку поверхности (за неимением или дороговизной необходимых для этого материалов). Современный архитектор требует от живописи, чтобы она либо ничего не делала с архитектурой, кроме некоторой эстетической игры поверхности, либо, чтобы она жила своей особой жизнью в обрамлении архитектуры.



«Доит корову». Х., м. 1971

Но глубоко ошибаются те, кто уверяют, что рукотворное искусство в современной архитектуре (машинной и законченной в себе целиком уже в проекте) особенно прелестно выглядит в силу контраста. Контраст — это сопоставление наиболее удаленных величин одного ряда, а не сопоставление несоизмеримых величин. Поэтому далеко не случайным мне кажется то, что на протяжении всего текущего столетия не возникла прочная связь между художником и архитектором. Хорошие художники предпочитали делать монументальные произведения в плохой или старой архитектуре (в которой они являлись полновластными, по их мнению, хозяевами положения). На примере Матисса, Пикассо, Фаворского это особенно ясно. Лучшее, что они сделали: панно на лестнице Щукинской галереи, тимпаны в музее Барнеса, капелла в Вансе, музей в Антибах, Война и Мир, Музей Охраны материнства, Дом моделей,— все это никакого отношения к современной архитектуре не имеет. И, наоборот, лучшие архитекторы: Корбюзье, Нерви, Веснин не обращались к художникам. И если наши архитекторы довольно охотно предоставляют место в своей архитектуре художникам, это объясняется в 90 процентах случаев желанием камуфлировать промахи архитектора. Вторая причина неудач монументальной живописи, по-моему, коренится в самих художниках.

*

Как-то, когда мне предложили прочесть на семинаре лекцию, я сказал, что мне хочется прочесть лекцию о Фаворском-мо-

нументалисте. Мне ответили: «А может быть что-нибудь теоретическое?»
А, собственно, зачем художнику, хотя бы и монументалисту, нужна теория? Разве живописец, стоя перед холстом, думает о какой-нибудь теории? Просто берет кисть, краски и пишет то, что хочет и как может, полагаясь целиком на чувство, то есть интуицию. Почему не подходить также к живописи в архитектуре: вот архитектурная форма, такие-то и такие-то поверхности и объемы; положись целиком на интуицию и делай, что хочешь и как хочешь. Во-первых, это уже теория, рассматривающая сознание как злейшего врага подсознания, то есть интуиции. Во-вторых, тут сразу в голову приходит мысль, а на чью интуицию полагаться? Архитектурная форма есть уже плод творческой интуиции архитектора. Если художник-монументалист не намерен считаться с интуицией архитектора, а целиком доверяет только себе, естественно, что архитектор будет прав (вернее, также не прав), если не будет полагаться на интуицию художника, а только на свою собственную. Монументальная живопись (употребляю это выражение для краткости потому, что я имею в виду не только живопись в узком смысле, а и рельеф и объемно-пространственный декор и витраж и т. д.) с той или иной силой воздействует (во всяком случае должна воздействовать) на архитектурную форму в целом. В свою очередь архитектурная форма или усиливает воздействие монументальной живописи или ослабляет его. Таким образом любое создание монументальной живописи есть произведение (в математическом смысле) не одной, а двух воль, хотим мы этого или не хотим. Если эти две воли направлены к единой цели (обе воли со знаком плюс), воздействие и живописи, и архитектуры многократно усиливается, во всех же других случаях получается отрицательный результат.
Но кроме архитектуры, монументальная живопись обусловлена еще целым рядом обстоятельств: социальным заказом, сроком исполнения (всегда очень коротким), материальными средствами, наконец, техникой монументальной живописи (за исключением темперы, дающей крайне ограниченные возможности внесения коренных изменений в процессе исполнения). Добавьте к тому же, что ни одно более или менее значительное произведение монументальной живописи никогда не выполняется (да и почти никогда не выполнялось) только одним человеком. Значит, помимо того, что монументальная живопись всегда искусство обусловленное (говоря языком Фаворского), оно еще и искусство коллективное.
Представьте себе, как может быть осуществлено не только коллективное произведение искусства, но и всякое коллективное действие, если в его основу положена интуиция каждого участника (и ничего более). Произойдет то, что сейчас и происходит — кто-то выходит победителем (иногда это случается и с живописцем-монументалистом), но уж обязательно с оторванным ухом, в лучшем случае с помятыми боками.
Любое коллективное действие может совершаться только двумя путями. Первый путь — это тираническое подчинение всех одной единой воле. Второй путь — это единство мышления, добровольное подчинение каким-то правилам, обеспечивающим успешное завершение действия. Разумеется, правила должны быть приемлемы для всех участников. Будут ли они ограничивать чью-либо интуицию? Не больше, чем правила игры в шашки ограничивают интуицию шашистов, или относительная длина нот ограничивает интуицию музыканта.

*

...Слабым местом советского монументального искусства является путаное и неясное представление о пространственном строе монументальной живописи (нередко доходящее до полной беспомощности). Гениально простая мысль Фаворского, пришедшая ему в голову при столкновении с архитектурой, что монументальная «фигуративная живопись должна, не разрушая поверхности, нести в себе некоторые элементы рельефа, должна быть ни иллюзорной, ни плоской, но пространственной», казалось бы, должна бы войти в сознание (и подсознание) каждого монументалиста.
В самом деле, плоская живопись не способна внести новое содержание в архитектурную форму. Она может по-новому расчленить архитектурные поверхности, изменить их ритмическую структуру, внести определенные цветовые эмоции, в лучшем случае подчеркнуть архитектурные ритмы. Все это скорее количественные, чем качественные изменения. К тому же хорошая архитектура в этом не нуждается, а плохую вряд ли это может замаскировать. Во всяком случае воздействие плоской живописи на архитектурные формы весьма скромно.
С другой стороны, иллюзорная живопись живет своим собственным пространством, не сливающимся органически с архитектурной формой. В лучшем случае — это мирное сосуществование, а не взаимодействие.
Только пространственная живопись вносит в архитектурную форму нечто принципиально новое, свойственное только живописи. Но будучи органически связанным с архитектурными поверхностями и архитектурным пространством, это новое качество изменяет архитектурную форму, придает ей новое содержание, неизмеримо обогащает ее.
Могу сказать по собственному опыту (думаю, что большинство монументалистов со мной согласится), что сценарий сюжета, ритмический строй на плоскости, образный строй, цветовое решение не требуют особых творческих усилий. Но пространственная организация всех этих элементов и, именно в данных архитектурных условиях, требует напряженнейших усилий, нередко заставляя пересматривать все вышеуказанные элементы произведения.
Представьте, каким бы наслаждением была монументальная живопись, если бы мы могли, как дети, не думая ни о каком пространстве, писать на стене все, что нам придет в голову! Беда в том, что искусство детей всегда пространственно, по самой природе детского восприятия. Оно подчиняется железным законам пространственного строя, хотя, разумеется, ни одному ребенку это не придет в голову.
Мы же, потеряв детскую цельность, должны пробиваться к ней упорнейшим трудом. Создание монументального пространственного строя, способного удержаться длительное время в нашу бурную, стремительно движущуюся эпоху,— дело невероятной трудности. Но я думаю, что серьезные и честные поиски в этом направлении не пройдут бесследно.

Записи из дневника

О принципах композиции монументальной живописи

Творческий вымысел и правда, иллюзия и реальность... По мысли Гете, единство этих противоположностей составляет основу искусства.
Архитектура... более непосредственно связана с реальностью, чем все другие искусства. Сама архитектура — такая же безусловная реальность, как гора, как лес, как камень на дороге. Она существует и вне зависимости от человеческого восприятия. Наоборот, живопись настолько тесно связана с человеческим восприятием, что порой забывают о единственно неоспоримых, присущих ей реальностях — о материале, которым она сделана, и о поверхности, на которой она существует.
Чудо возникновения изобразительного мира в новом материале, одновременно обостряющее восприятие реального мира, представляется мне основой монументальной живописи вообще (от пещер Альтамиры до керамик Миро) и, особенно, монументальной живописи в экстерьере.
В интерьере мы можем позабыть, что стена, ограниченная двумя другими стенами, полом и потолком, является реальной поверхностью. На известном расстоянии она может восприниматься как проем или абстрактная плоскость, не имеющая ни массы, ни объема. В экстерьере реальное бытие архитектуры всегда дает себя чувствовать.
Какие бы элементы монументальной композиции мы не рассматривали, будь то реальная поверхность и изображенный рельеф, или решение средствами монументальной живописи архитектурных объемов, или масштабы и ритм, везде мы встречаемся со сложными взаимоотношениями реальности и иллюзии.

*

На этом принципе основано построение глубины и рельефа в монументальной живописи, где, частично разрушая поверхность, изображенное пространство может это компенсировать, усиливая зрительное ощущение реальной поверхности.
Хорошим примером тому может служить египетский рельеф en creux. В таком рельефе высшие точки или планы лежат в одном уровне с поверхностью, наиболее глубокие врезаны в стену (преимущественно к краям изображения), а остальные ракурсные планы являются переходящими. Уплощенность рельефа говорит о массиве стены, о трудности, с которой он преодолевается. Глубокие границы рельефа сжимают его и придают активность поверхности. Во фресках Спаса-Нередицы нетрудно за-

метить совершенно такой же принцип построения рельефа. Только здесь он изображен красками, опираясь на их валерные и цветовые качества.
Может быть и обратный принцип: стена является мощной опорой (задним планом) рельефа, а его самые высокие планы образуют новую зрительную поверхность. К ней и от нее к реальной поверхности движутся переходные планы.
Так построены рельефы Дмитриевского собора во Владимире и многие античные рельефы. Живописное построение подобного рельефа можно заметить и в античном искусстве Греции, и в раннем итальянском Возрождении, и во фресках мастера Дионисия.
Разумеется, возможности построения рельефа гораздо шире, вплоть до самых парадоксальных. Но закон диалектики изображенного пространства и реальной поверхности остается в силе.
Говоря о построении изображенного пространства и его отношения к поверхности, нельзя не упомянуть об огромной роли силуэта в создании сложной игры пространства и поверхности.
Согласно терминологии В. А. Фаворского, все силуэтные формы можно поделить на положительные, ложащиеся на поверхность, давящие на нее, обращающие ее в пространство, и на отрицательные, как бы тонущие в поверхности, поднимающие ее на передний план, утверждающие ее как реальность.
Примеров такого построения изобразительного пространства множество: от фресок Тассили до монументальной живописи Матисса и Фаворского, но смысл их тот же, что и в рельефе.
Кроме рельефа действенными средствами изображения глубины (то есть пространства) в живописи являются различные перспективные системы, сочетающие в себе линейные и масштабные построения (Л. Ф. Жегин в своем исследовании построения пространства в древнерусской живописи насчитывает в ней пять перспективных систем).
Большинство перспективных систем еще сильнее разрушают поверхность, чем рельеф. Однако отсюда не следует делать вывод, что применение, например, прямой перспективы в наружных монументальных росписях недопустимо. У художников имеется большой арсенал изобразительных средств, чтобы вернуть глаз к поверхности и заставить ощутить ее реальность. Это может быть и одновременное применение контрастных перспективных систем — прямой и обратной, и цветовой рельеф, борющийся с прямой перспективой, и силуэт, доминирующий над иллюзорным пространством, и орнаментальный строй, выводящий глаз на поверхность.
Одним словом, как бы сложно и изощренно не было построение пространства в монументальной живописи, все дело в диалектическом единстве изображенного пространства и реальной поверхности.

*

Не все поверхности, составляющие архитектурные объемы, относятся к изображенному пространству одинаково. Да и самый архитектурный объем не просто механическое сложение образующих его поверхностей. Здание — это организм, которому ритмический строй самой структуры сообщает определенный динамизм, направленность и степень выразительности различных элементов сооружения. Ко всему этому монументальная живопись не может оставаться безразличной.
Начнем с поверхностей. Поверхности вращения, криволинейные поверхности, ступенчатые и т. д. особенно сильно выражают себя как реальные поверхности, оказывая наибольшее сопротивление изображенному пространству живописи.
То же можно сказать о массивных, не члененных объемах, таких, как куб, цилиндр, четко заявляющих себя как реальная весомая масса. Подобные объемы и поверхности особенно интересны для монументалиста, так как все задачи монументальной живописи выступают здесь с особой остротой.
Такой же интерес представляют и сопряжения архитектурных поверхностей (углы здания) и те места, где выдвинутые вперед объемы переходят в границы замкнутого с трех сторон пространства (ризолиты, лоджии).
Правда, при росписи перечисленных объемов и плоскостей возникает известная опасность аккомпанирования, следования за движением поверхностей, так сказать, пассивного использования живописного пространства в архитектуре. В этом смысле не лишено известной примитивности, в общем-то, превосходное композиционное решение монументальной живописи на здании библиотеки в Университетском городке в Мехико.
Однако более интересными представляются попытки активного осмысления художниками таковых поверхностей. Нельзя не вспомнить в данном случае о росписи Феофана Грека в куполе церкви Спаса Преображения в Новгороде (хотя этот пример и не относится к живописи в экстерьере). Как известно, там изображена голова Пантократора. Мы читаем ее как выпуклый рельеф, что, казалось бы, должно было быть нестерпимым противоречием с вогнутой чашеобразной поверхностью купола. Но благодаря тому, что, в сущности, весь рельеф сосредоточен в центре, образуя нечто вроде сложной розетки, а концентрические круги нимба и контура головы поразительно подчинены поверхности, получается совершенное решение изобразительного пространства и реальной поверхности.
В противоположность активным поверхностям, ограниченные плоскости в архитектурном экстерьере (даже те, которые являются одной из сторон архитектурного объема), а особенно так называемые декоративные стелы очень слабо выражают себя как реальные поверхности.
Архитекторы это прекрасно знают и всегда стараются повысить выразительность таких плоскостей применением фактуры, кладки, облицовки различными материалами и т. д., нередко используя для этого приемы, свойственные монументальной живописи. Можно указать на Эйро Сааринена, создавшего сложную цветовую поверхность из навесных панелей на здании завода в Миннесоте, и Ле Корбюзье, применявшего цветовую композицию на поверхности некоторых своих зданий.
Надо заметить, что такие, до некоторой степени обособленные плоскости в архитектуре охотно представляются живописцам-монументалистам. На первый взгляд это вполне естественно. Такая плоскость инертна и оказывает изображенному пространству незначительное сопротивление. Отсутствие проемов (и вообще архитектурных деталей) позволяет совершенно свободно располагать цветовые формы. Кажется, есть где разгуляться творческой фантазии. На деле же все получается совсем не так просто.
Конечно, монументальная живопись — действенное средство для повышения выразительности плоскости. Это заметил еще Врубель. «Вся суть в том,— говорит он,— чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены». Можно добавить: и обогатить поверхность новым пространственным содержанием. Однако, несмотря на ясность задачи решить ее на практике трудно. Не перечисляя всех трудностей, стоящих на пути монументалиста при росписи более или менее самостоятельных плоскостей в архитектурном экстерьере, я остановлюсь на наиболее существенных. Всегда есть опасность представить себе ограниченную плоскость в архитектуре (например, торец здания) как абстрактную картинную плоскость, забыть о том, что она является реальной предметной поверхностью, одной из сторон реального объема (проще говоря, забыть о ее трехмерности). Если это происходит, то, каковы бы ни были достоинства самого изображения, ничто не может компенсировать потерю чувства реальной поверхности. Стена перестает быть стеной. Получается картина, приставленная к стене или наклеенная на стену. Диалектическая связь живописи и архитектуры разрушается.

*

Помимо диалектики поверхности и пространства в монументальных композици-



Минотавр на лестнице. 1972

Иллюстрация к «Мастеру и Маргарите» М. Булгакова



ях в экстерьере не менее значительна и роль ритма и масштаба.

В каком отношении должен быть ритмический строй монументальной живописи к ритмическому строю современной архитектуры? Должен ли он контрастировать с ним, следовать за ним или усиливать его?

Существует мнение, что современной архитектуре свойствен контраст между архитектурным ритмом и ритмом монументальной живописи, что из столкновения этих контрастов возникает острота восприятия, характерная для нашей бурной эпохи и т. д. Поскольку современной архитектуре присуща некоторая механичность, так сказать, мелодическое однообразие, такая тенденция довольно понятна. Однако утверждать этот принцип ритмического контраста, как единственно возможный, совершенно неправильно. В зависимости от различных условий ритм живописи может подчеркивать архитектурный ритм, и даже, в некоторых случаях, просто следовать за ним.

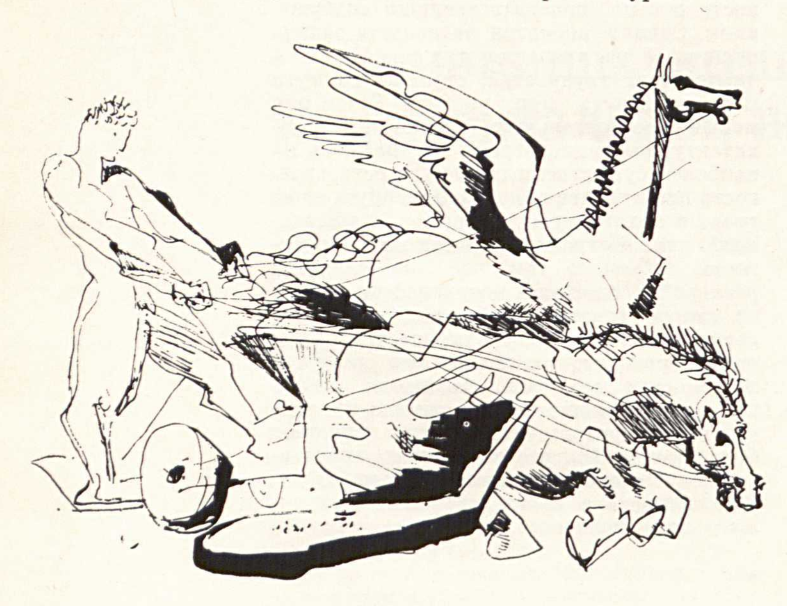
В современной архитектуре, изобилующей (в силу этажности) горизонтальными членениями или изрешеченной оконными проемами и сеткой балконов, спокойные простые плоскости часто играют в архитектурной композиции ту же роль, что паузы в музыке. Расписывать такие поверхности, вносить в них нагрузку пространственного содержания, по-моему, излишне. Иногда можно рассматривать подобные плоскости (особенно в монохромных ансамблях), как мощные длительные аккорды, контрастирующие со сложными ритмическими пассажами других поверхностей. В таких случаях монументальная цветовая композиция должна быть предельно проста. Любые модуляции, всякое дробление цветовой массы только отнимет у этих аккордов полнозвучие и остроту.

Но, разумеется, может быть и такой случай, когда свободная плоскость в архитектурной композиции играет роль кульминации: все к ней подводит, именно она разрешает все ритмические ходы и конфликты. Она становится центром, главным событием архитектурной композиции. Тогда, конечно, монументальная живопись здесь вполне уместна со всем богатством своих выразительных средств. Такие примеры можно найти в восточной архитектуре, в частности, в архитектуре эпохи Тимуридов.

Так как главнейшим средством архитектурного ритма является масштаб — отношение величин — то, естественно, и в монументальной живописи масштабам принадлежит исключительно важная роль.

В архитектуре, кроме отношения величин между собой, огромное значение в силу ее функциональных свойств имеет отношение всех величин к среднему росту человека. Назовем его условно реальным масштабом.

Когда мы имеем дело с изображенным пространством живописи, мы, в первую очередь, измеряем его относительными масштабами, живущими в этом пространстве. И только потом соизмеряем его с реальным масштабом архитектуры.



На тему «Пира». Платона. 1974



«Туалет». 1971



«Кентавры и девушки». 1972

Фигура фараона в египетской живописи всегда кажется большой, так как в условиях данного изображенного пространства мы измеряем ее значительно меньшими фигурами остальных людей. Соизмеряя же ее с реальным масштабом архитектуры, мы замечаем, что она не так уж велика. И наоборот, очень часто грандиозная (по своему реальному масштабу) человеческая фигура, например на торце здания, вовсе не поражает величиной. Напротив, здание, на котором она изображена, кажется маленьким.

Опять-таки получается диалектика реальных и изобразительных масштабов.

Если с архитектурой, в которую внесена монументальная живопись, ничего не произошло, значит живопись не удалась. А если разрушился архитектурный ритм или проиграла масштабная или объемная выразительность здания, то и тем более. Монументальная живопись в экстерьере прежде всего должна обострять, усиливать или осмысливать архитектурный ритм, даже переосмысливать.

Живопись может расти и развиваться на архитектуре своими ритмами, своими масштабами, своей динамикой, то сходясь, то расходясь с реальными и относительными масштабами архитектуры и ее ритмов. Получается нечто вроде полифонии в музыке. Но, как в полифонической музыке разные голоса, хотя и по своему, раскрывают содержание одного и того же отрезка реального времени, так и в этой архитектурной полифонии живопись и архитектура, хотя и различными средствами, раскрывают содержание одного и того же реального объема.

*

Вот, мне кажется, главнейшие принципы, на которых основана композиция монументальной живописи в архитектурном экстерьере. Я намеренно не касался ни вопросов стиля, ни цветовой композиции в монументальной живописи. Определять а приори формальные признаки стиля эпохи, в которую мы живем, по-моему, и ненужное, и безнадежное дело. Та живопись, которая с наибольшей силой осуществит диалектическую связь с современной архитектурой, будет для нее органичной и одновременно выразит стремления и чаяния нашего общества и определит этот стиль.

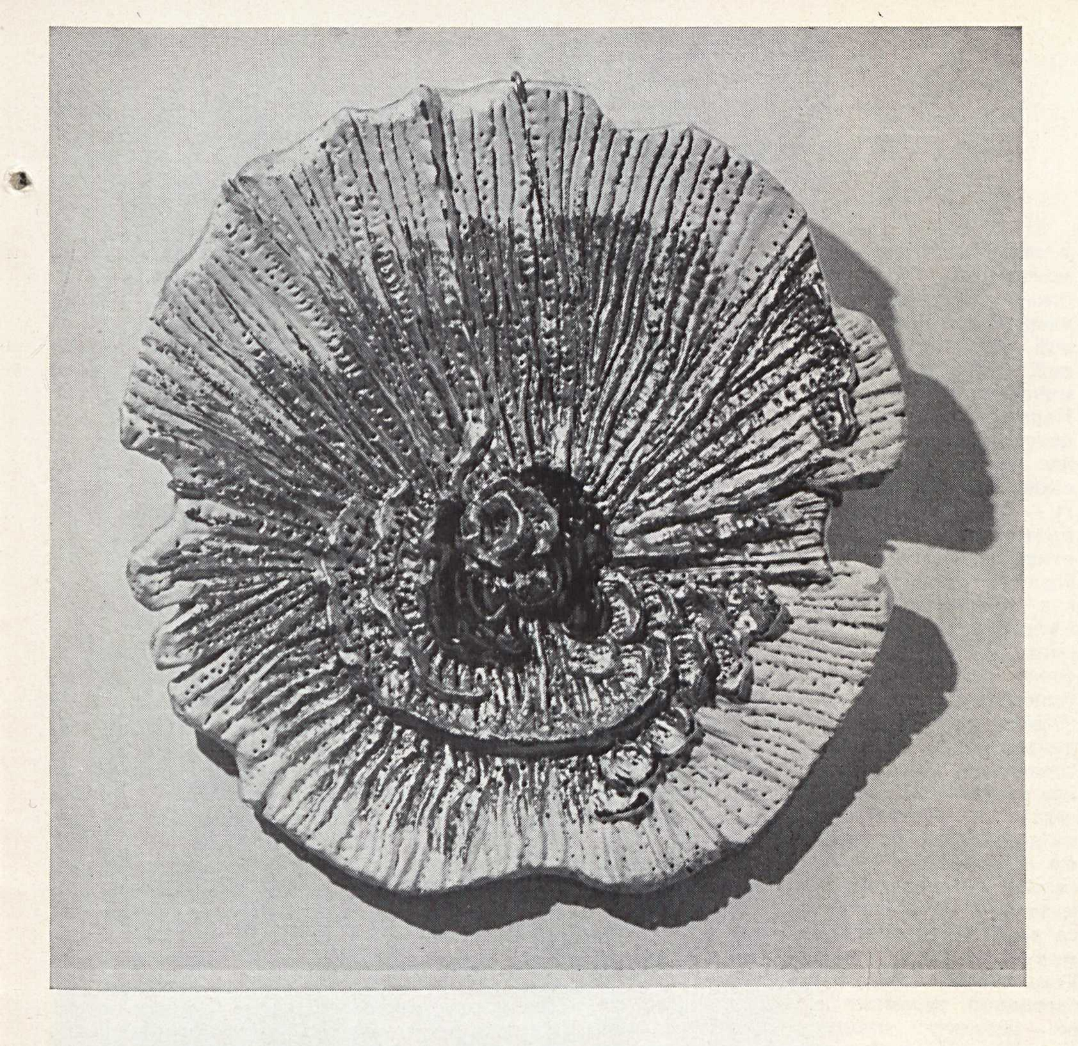
Я уверен, что в нем может существовать огромное разнообразие. Кроме того, по мере удаления во времени стираются стилевые различия, казавшиеся непримиримыми современникам. Энгр и Делакруа казались современникам антиподами, а уже мы видим, как много в них общего.

Может показаться, что я ни словом не обмолвился о тематике монументальной живописи. Но если монументальная живопись решает диалектическую связь архитектуры и живописи, она уже обязательно решает вопросы тематики. Каждое здание несет свою тему. Ни одно здание не построено без цели. Какими бы средствами не пользовался живописец — ассоциативными, орнаментальными или сюжетными, в случае удачного решения он выразит эту цель, то есть социальный смысл архитектуры. Если же он привнесет и свою личную тему, то слившись с архитектурой, она приобретет необычайную силу — силу природы.

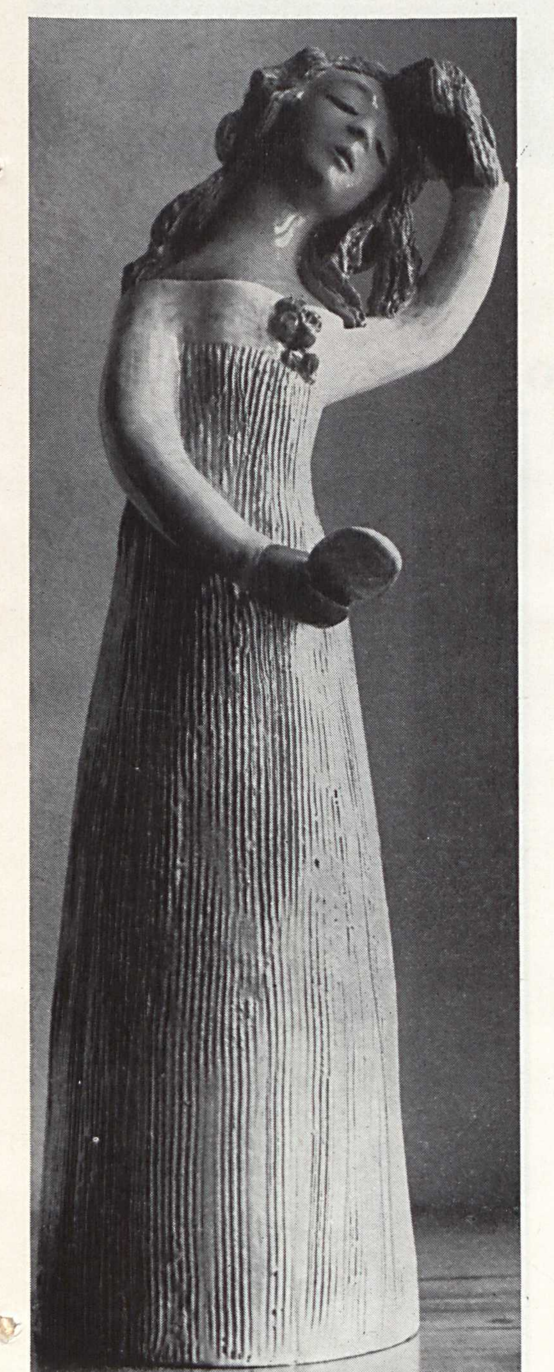
В заключение мне хочется сказать, что архитектура всегда была, есть и будет плодом коллективного труда. Архитектор, инженер, рабочий и художник, каждый вносит в него свою долю. Коллективное чувство, опирающееся на единство цели и взаимное уважение к труду каждого,— самая надежная основа монументального искусства.

Из доклада, подготовленного для симпозиума СССР — ГДР

Материал к публикации подготовлен М. С. Эдельштейн







Керамистка из Братиславы

Штефан Оришко

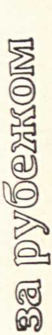
Современное состояние искусства керамики в Словакии отличает широта художественных исканий.
В целом намечаются две основные тенденции, в той или иной форме проявляющиеся в творчестве каждого мастера.
Использование традиций народного гончарства в самых разнообразных формах приобретает для словацкой керамики особое значение. Богатое национальное наследие народного творчества представляет неиссякаемый источник для творческого вдохновения современного художника. В известном смысле отсюда же можно вывести и другую тенденцию словацкой керамики: стремление к расширению и обогащению средств выражения.
С этих позиций попытаемся рассмотреть эволюцию творчества словацкой керамистки, заслуженного художника республики Дагмар Росулковой (род. 1909 г.). Именно в ее творчестве обе эти тенденции получили особенно четкое, зримое выражение.
Для словацкой керамики наиболее показателен пример народного гончарства, горшечного дела и фигуративной пластики. Между народным гончарством и творчеством Дагмар Росулковой существует определенная связь. Сама художница говорит об этом так: «Я никогда не делала ничего фольклорного, но я всегда создавала нашу национальную керамику, которая имеет у нас свои корни и не испытала никаких чужеродных и чужеземных влияний».

Интерес к народному гончарству возник у художницы еще в 30-е годы. Во время ее учебы в Школе художественных ремесел в Братиславе отделение керамики возглавляла Юлия Горова. В своих воспитанниках она стремилась укрепить убеждение в том, что народное творчество должно стать не только источником форм керамики XX века, но и основой для творчества художников декоративного искусства в целом. Характерно, что подобное мнение возникло именно тогда, когда в словацкой керамике, по сути дела не выходившей за рамки ремесла, все ощутимее стали проявляться признаки упадка, вызванные нарушением связей между производителем и потребителем. В поисках выхода из сложившейся ситуации художники обращались к формам традиционной керамики. В результате возникла тенденция обновления и керамического искусства и гончарного ремесла. Внимание акцентировалось прежде всего на форме и функциональных возможностях керамики. Выразительность достигалась украшением сосуда с помощью скромных сдержанных полив, процарапывания орнаментальных мотивов и т. п. В этих приемах проявлялись художественные принципы, близкие тогдашним тенденциям всего европейского керамического искусства.
Отзвуки этих тенденций ощущаются и в работах Росулковой. От следования традициям народной керамики она приходит к потребности в новых формообразующих

«Золотой цветок» («Златоцвет»). Шамот, глазурь. 1976

«Гончарка». Терракота, энкаустика. 1949

«Женщина с зеркалом». Красная глина, глазурь. 1959





и типологических нормах. Богатство возможностей, представляемое традицией, стало фундаментом для индивидуального творческого поиска художницы. Это в равной мере относится как к содержательной, так и к декоративной стороне керамических композиций Дагмар Росулковой. Народное гончарство отличает единство целесообразности и выразительности; те же черты характерны и для керамики, созданной Росулковой на гончарном кругу — жапра, к которому художница на протяжении всего творческого пути всегда относилась с повышенным интересом. Требования утилитарности и целесообразности обусловлены особым вниманием керамистки к природным особенностям материала. В этом можно обнаружить общую точку соприкосновения между народным гончарством и творчеством Д. Росулковой. Однако, цели и социальные функции традиционной и современной керамики не совпадают, потому метод и художественное решение их отличаются в корне. Творчество Росулковой — плодотворная попытка включения керамики в образную систему современного искусства. Можно согласиться с очевидным уже сегодня высказыванием профессора Выдры: «Росулкова расфольклоризировала словацкую керамику».

Усложнение образной выразительности словацкой керамики в значительной мере — результат индивидуальной и сознательной авторской программы Дагмар Росулковой. Именно это прочно обеспечивает ей особое место в современном словацком искусстве. Умение придать образный смысл своим произведениям касается всего искусства Дагмар Росулковой, включая и бытовую керамику, однако с большей полнотой оно раскрывается в свободных пластических композициях. В области малой фигуративной пластики творческий принцип керамистки выражается в моделировке форм, которые вытачиваются на гончарном кругу, и подчеркнуто мягкой пластической обработки поверхности. Замкнутый объем дополняется цветом. Для достижения колористического эффекта используются простейшие поливы. Если цветовая сдержанность произведений Росулковой имеет истоком народное гончарство, то пластические решения коренятся в тенденциях современной скульптуры. Округлые простейшие формы говорят об интересе к естественности, к поэзии будней — характерной и все более углубляющейся в последующих работах черте творчества художницы. Однако проследить подробно поступательный ход в творчестве Росулковой затрудняет отсутствие работ за целый период — время второй мировой войны. Работы этого периода были конфискованы в период так называемого словацкого государства в результате политических преследований за передовые убеждения художницы.

В 1948 году в изобразительном искусстве Словакии складывается сложная ситуация. Становление социалистического реализма ставит проблему народности как одну из наиболее существенных в искусстве. Изучение народной художественной культуры вновь выдвигается на первый план. В работах Д. Росулковой этого периода связи с народным гончарством ощущаются открыто и явственно. Росулкова «проверяет» типичную для народной майолики пестроту и красочность росписи на сложно моделированной форме, раскрывает богатство орнаментики. Одновременно художница ищет созвучные принципы формообразования. Используя пластичность материала, его технические возможности, художница ищет орнаментальную трактовку детали. С конца 50-х годов художница создает фигуративную пластику, построенную уже целиком орнаментально.

Очевидное сближение творчества Росулковой с майоликовой традицией характерно лишь для определенной группы работ и для короткого отрезка времени.

Начало 60-х годов ознаменовалось усложнением понимания национального в словацком изобразительном искусстве. В этот период Росулкова преимущественно работает в керамической скульптуре, исследует специфические закономерности керамической росписи, работает в шамоте, каменной массе. В сдержанном цветовом решении, умеренном использовании декоративных техник и мотивов продолжают сказываться традиции крестьянской керамики. В этот период художница работает в широком жанровом диапазоне, создает фигуративную пластику, различные виды декоративной и бытовой керамики, керамические рельефы. Работы свидетельствуют о богатстве художественных концепций, потребности автора в эксперименте. Художница исследует стиль рококо и натуралистическую живопись керамики и фарфора конца XVIII столетия, экспериментирует с глазурями, эмалями и позолотой, увлекается сложными членениями объема. В это время возникают произведения со сложным декоративным эффектом.

За плодотворную творческую деятельность Дагмар Росулковой в 1964 году было присвоено звание заслуженного художника. Ее творчество оказало огромное влияние на развитие словацкой художественной культуры в целом, в которой она занимает почетное место. Обращаясь к традиции, чутко откликаясь на актуальные проблемы современности, она сумела выразить особый ритм нашей эпохи.

«Памятник радости».
Шамот, глазурь.
1969

«Солнышко».
Шамот. 1963



Борис Григорьев.
Портрет
Вс. Мейерхольда.

«Смеется в каждой кукле чародей»

Ирина Уварова

В 1916 году на выставке «Мира искусства» появился портрет Мейерхольда работы Бориса Григорьева: фрак, перчатки, цилиндр — поза эксцентрика и заклинателя духов. А рядом в тени укрылся некто, кого критика назвала «Красным стрелком». Но чем дольше я вглядываюсь в портрет, тем все более четко вижу, что отношения Мейерхольда и его спутника взаимосвязаны и сложны. И лук, который спутник держит в руках, напоминает еще и вагу, пульт управления марионеткой. И тогда проясняется странная поза Мейерхольда: во всем такая деревянность, такая зависимость, вздернутость марионетки, подтянутой вверх... и маленькая маска, такую носили итальянские куклы.

Должно быть, Григорьев почувствовал власть ворожбы, которую затевает кукла, приметившая человека и вербующая его к себе на службу. Так бывает. Подобную историю рассказал Гофман о студенте, очарованном куклой Олимпией,— произведением чародея, а Мейерхольд считал себя гофмановским наследником (или, как тогда говорили, в него вселилась душа Гофмана). Чему удивляться, если в век возбужденного влечения к тайным силам искусства оно играет с художником, как с марионеткой, и пишет для него сценарий? Мейерхольд никогда не ставил кукольных спектаклей, но в основании его «левых» новаций скрывалось нечто, ускользающее от глаза критики. Лишь Б. Алперс разглядел в глубинах его эстетики допотопный сундук с куклами и масками, и это имущество верой и правдой отслужило Мейерхольду всю жизнь.

Я перебираю сундук, образы и модели, осыпанные блестками, пудрой и славой, — по ним обучал он своих актеров. Средневековая марионетка, узкая и сухая; Коломбина с улыбкой ласковой и неверной, Арлекин в черной круглой маске и бледноликий Пьеро — зябкие пноземцы, южные комедианты, ярмарочные фигляры. И жуткая картонная харя — маска уездного маскарада родом из Пензы. И учтивая изящная полумаска, скрывшая лицо французской марионетки. Куклы мертвые и куклы оживающие, куклы-кентавры — полулюди, полукуклы, и маски, маски, маски во всех углах, и знаменитая венецианская баута, похожая на череп мрачной птицы. Шли первые годы начала века — странное смутное время, овеянное предчувствием конца. Кончалась эпоха. В агонии, в предсмертном бреду возникали над городом причудливые видения, мерещилась нечисть, ряженые, итальянский карнавал, катафалк, привидения, сен-жерменские ярмарки, покойники, петрушки. И были поэты, поверившие в спасение, ожидавшие помощь из «лиловых миров» вселенной, где обитало их новое божество — Великая Гармония, Вечная Женственность, всех любящая, всех спасущая... Владимир Соловьев уехал искать встречи с «Нею» в Египет, Блок искал в дачных пригородах, в сером небе Петербурга, дождливом и безнадежном. Прибегали к магии искусства, веровали, что оно поможет встрече, поможет спасти, обновить мир... Тогда-то Мейерхольд и сотворил свою марионеточную, свою храмовую «Сестру Беатрису» — о любви, о прощении, о единении, о «Ней».

Но когда и символистам стало ясно, что небеса не откликнутся на их зов, и вместо лучезарного лика Блоку привиделось лицо мертвой куклы,— Мейерхольд поставил пантомиму «Шарф Коломбины», где кукла-мертвец Пьеро явился на свадьбу ветреной своей невесты. Рукава его савана мелькали за окнами павильона, он дирижировал оркестром, и оркестр ему подчинился, плясали маски на свадебном балу загробную польку и бешено барабанил по роялю тапер, похожий на игрушечного попугая.

Кукла и маска — приметы смерти и спутники погребальных обрядов. И все-таки они приходят к людям, чтобы жить, и люди возвращаются к жизни. Говорят, наши древние предки обращались к кукле, когда противостояние жизни и смерти становилось невыносимым, и трудно удержаться от соблазна рассматривать «кукольную эпидемию» начала века именно так, видя в кукле знак смертной безнадежности, но и признак блеснувшей надежды. В том мучительном процессе распада и упадка искусство нашло в себе силы противостоять концу и почему-то выпустило на сцену кукольное племя.

Куклы и маски плодились с восхитительной, с устрашающей скоростью, множились, роились, обращая действительность в балаган, в кукольный театр. В «Бродячей собаке» ставили «Вертеп кукольный», Добужинский верноподданно расписывал золотою краской подошвы марионетки. Профессура читала лекции о театрах кукол, карикатуристы ехидно рисовали Мейерхольда с куклой-Комиссаржевской. А афиша тех лет? «И сердцем, как куклой, играя, он сердце, как куклу, разбил».

Надежду на спасение принесла с собой кукла балагана, она оказалась непритязательной и живучей, и ее беспечная улыбка блуждала по страницам журналов, на стенах кабаре и на лицах женщин. Судейкин создал свою куклу, лукавую и загадочную, и это была его собственная жена, ставшая музой художника и любимой его игрушкой. Он придумал ей дикцию, маперы и пластику, позы, ситуации, платья и роли — таким наваждением стал для него кукольный театр.

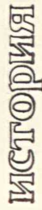
Это о ней напишет Ахматова в «Поэме без героя»:

Ты в Россию пришла ниоткуда,
О мое белокурое чудо,
Коломбина десятых годов.
Что глядишь ты так смутно и зорко:
Петербургская кукла, актерка,
Ты — один из моих двойников?

Всего лишь кукла? Да! Но какою грозной, какой неотразимой силой обладала кукла, если спустя тридцать лет, вспоминая то время, Ахматова различит приметы минувшего века: петрушкину маску и ширму, мейерхольдовых кукольных арапчат в «Дон Жуане» и Коломбину, и Пьеро, и жуткие маски ряженых, выступающих из небытия, пророча беду и смерть.

А Мейерхольд, рыцарски отслужив печальной марионетке мистерий три года, променял ее на марионетку балагана, бойкую, как обезьянка шарманщика. Ее хозяином был уже не Рок, но тот, кого Мейерхольд во след Гофману называл почтительно и иронично: Директор Театра Жизни. Директор был, конечно, рангом ниже Рока и много либеральней, — у его куклы, как у Буратино, всегда был шанс сбежать. Обманчивая надежда, но все-таки надежда... И вот в синем пространстве стоит маленький белый театрик, декорация Сапунова, трогательная и веселая пародия на устройство большой сцены. То был «Балаганчик» Блока, где актеры играли кукол, а лучшей куклой был Пьеро, самая заветная роль Мейерхольда.

Пройдет половина столетия, а современники, дожившие до мемуарного возраста, не смогут забыть его худые длинные руки, и механические кукольные движения, и нелепо летящие рукава балахона. И деревянный сдавленный голос, и сверхъестественную гибкость бескостного тела. Колю-



ча, тревожна была пластика этой тонкой белой куклы с белым лицом, вырезанным рукою упрямого и яростного резчика, с гротескным профилем, рвущимся вперед, с настороженным пристальным глазом... Он, конечно, полюбил Коломбину, и, конечно же, Коломбина ушла с другим. И тогда всем показалось, что внутри куклы бьется человек, крича от боли, замурованный в деревянной темнице. Неживая материя куклы срослась с человеческой плотью, кукла — образ и подобие человека — стала его тюрьмой.

Кто помнит номер Марселя Марсо, где мим не может сорвать смеющуюся маску, намертво приросшую к лицу? Наивна балаганная притча о мучительной власти над человеком маски и куклы. Этой теме тысячи лет, ее любили ярмарочные клоуны и Чарли Чаплин, а на ее окраинах слоняется Голем, глиняная зловещая кукла, мстящая творцу своему, художнику, мстящая человечеству, создавшему ее.

Когда Стравинский написал «Петрушку», а король балета Нижинский явился перед публикой Петербурга в облике неуклюжей базарной куклы — то было продолжением Мейерхольдова «Балаганчика». Петрушка — Балерина — Арап, тривиальный кукольный треугольник, неизбежный, как смерть. И Петрушка, заставший Балерину с Арапом, издавал предсмертный вопль, а его тряпичное тело утаскивал Фокусник — в сущности все тот же Директор Театра Жизни. Не за эту ли роль заплатил Нижинский безумием? И тщетно Фокин пытался вернуть ему рассудок, возил на спектакль «Петрушки», где уже новый актер вновь затевал с куклами извечную опасную игру.

Но Кукла — тень человека, и дело может обернуться так, что кто-то сумеет крикнуть: тень, знай свое место! Куклы Мейерхольда могли наслаждаться сколько угодно властью над ним, но он-то знал, что делал: он пристраивал кукол к своим высшим целям, он по-прежнему был намерен изменить действительность с помощью театра, и для этого разглядывал содержимое своего сундука, кукольного ковчега, отыскивая на самом дне, за семью замками веков, забытый рецепт владения душою зрителя, и утерянный ключ к тайнам лицедейского магического ремесла, и петушиное слово. В его архиве сохранился черновик рукописи «Кинематограф и балаган», где упомянуты всемогущие куклы, столь важные для него: куклы Греции, куклы Египта и древняя кукла дикаря. Он писал о том, что в театре сохранились три единства: пространства, времени, действия. Ему нужна была эта концентрация, и нужно было стянуть все нити в один узел, все лучи — в один фокус, чтобы зажегся колдовской огонь, очищающий людские души.

Мейерхольд уже был режиссером императорских театров, фигурой солидной и почтенной, но тайная сторона его артистической природы томилась по площадному зрелищу, и он убегал затевать свои пантомимы и арлекинады в «Дом интермедий», в «Бродячую собаку», в «Привал комедиантов» — богемные клубы, снимавшие углы у большого искусства века. Уходил под псевдонимом-маской, под именем доктора Дапертутто, и для доктора Судейкин сочинял фантастический наряд из розового шелка. Доктор Дапертутто, двойник режиссера Мейерхольда, гофмановский чародей, знал силу куклы, знал и то, что нет в мире связей крепче и неразрывней, чем связь куклы и кукловода.

Загадочный спутник Мейерхольда на портрете Григорьева и есть доктор Дапертутто — шут, мистификатор и колдун; повелитель марионетки. И марионетка в его руках — режиссер Мейерхольд.

Потому что никто иной, как доктор Дапертутто послал свою «пятую колонну», кукольный театр, прямо на александринскую сцену, где главный режиссер Мейерхольд ставил «Дон Жуана», спектакль, великолепием постановки превзошедшей роскошь Версаля, «Нарядный балаган», говорили критики. Спектакль нравился, но что-то было не так, не то. Подозревали подвох.

Мейерхольд невинно комментировал спектакль, как ни в чем не бывало писал вещи ошеломляющие: оказывается, это спектакль о марионетке. Но какая марионетка? Откуда? Да нет же и никогда не было ее у Мольера...

Между тем, если слушать Мейерхольда, дело обстояло так: Мольер, мол, насмотрелся сен-жерменских ярмарочных марионеток, тех, что бойко потешали народ сатирой на пороки двора, и, уверовав в ее силу, изобрел и свою марионетку, чтобы она помогла ему свести счеты с врагами. Оказывается, она скрывается от преследований после «Тартюфа» (!) в масках циника, придворного, обольстителя и, наконец, в маске обличителя-автора.

Похоже, что свои императорские театры Мейерхольд уподобил Версальской сцене, а Мольера выбрал себе в двойники. И заставил Мольера быть кукольным драматургом. И заставил Дон Жуана уходить в преисподнюю с улыбкой, как подобает погибать марионетке. Сделав ставку на марионетку Мольера, он как будто пробовал обличить не только ее эпоху, но и эпоху свою — ее пороки были менее пышно обставлены, но столь же опустошающе безысходны. Получилось ли?

Кажется, нет. Но это было лишь эскизом, лишь примеркой. Пробьет час — и он поставит «Маскарад», спектакль о конце эпохи, и конец эпохи столь разительно, столь фатально совпадает с постановкой, что единоверцы Мейерхольда, исповедующие веру в исполинскую мощь искусства, сочли, должно быть, «Маскарад» удавшейся ворожбой, а февральский переворот — ее следствием.

«Маскарад» славил всесилие маски, как «Дон Жуан» — могущество куклы. Мейерхольд писал о магизме, заключенном в маске, в зеркалах, в картах, во всем, что вошло в дивные декорации Головина; о венецианском карнавале, о том, что в маске можно было все сказать и на все осмелиться.

И все маски, все куклы, вызванные к жизни искусством начала века, вышли на сцену с прощальным поклоном. И медленно шел через сцену и скрылся в узорных кулисах Неизвестный, в черном плаще, в белой зловещей бауте, похожий на смерть и на факельщика на похоронах. Свет погас. На улицах стреляли. Начиналась другая эпоха и другое искусство.

*

Начиналось другое искусство. Доктор Дапертутто исчез, режиссер Мейерхольд сменил фрак на френч; от его новаций захватывало дух, многое было непонятно. Но ясно было, что на сцене, голой, как вокзальная площадь, бушевали смерчи революции, расчищая новую землю от обломков старого мира.

Не один Мейерхольд воевал с минувшим; художники добивали пережитки, ненавидели их люто; страх, что прошлое оживет, лишал покоя поэтов. Мейерхольд бил прошлое на разные лады. Сокрушительный удар по врагу был нанесен «Ревизором». Гоголь увлек Мейерхольда так же, как некогда Гофман. Было что-то родное и близкое Мейерхольду в Гоголе: вглядевшись в его поэтику, он вдруг обнаружил, что повсюду там упрятано множество кукол.

Он их, конечно, вытащил, подремонтировал, подправил в новом, в классовом стиле. И куклы вернулись в театр Мейерхольда. Вдруг все стало похоже на старинную, давно забытую шкатулку, внутри ее двигалась заводная кукла — Хлестаков; замирая, резко поворачиваясь — казалось, скрипят шарниры. Как пружинные черти из табакерки, выскакивали офицеры из шляпной коробки.

От Гоголя пришла знаменитая сцена: все застыли в конце, обратившись в кукол — так остекленела нечисть «Вия» с первым криком петуха — навеки.

Образы прошлого, обращенные в кукол, предаются Року, и хотя Рок на сей раз обретает обличие исторической неизбежности, все равно я вижу в спектакле приметы ритуала и шаманства и «древнюю куклу дикаря», изображающую врага, исколотую булавками.

Если как следует порыться в мейерхольдовском кукольном сундуке, на божий свет вылезут куклы-автоматы, которым один шаг до опасных роботов Чапека и два шага до агрессивных биомеханических тварей Азимова и Лема. Да и у каждой его куклы есть судьба и продолжение в культуре XX века. У каждой есть прошлое — неизмерима родословная кукольного племени, сопроводившего человека от первой земной стоянки до первой станции в космосе.

Их таскали за собой из одного тысячелетия в другое бродячие балаганщики, клоуны и шуты, древнее, вечное племя кукловодов, которое Мейерхольд любил всегда, всю жизнь не меньше, чем кукол. Как и куклы, прошли они через его судьбу и оказались рядом, когда последний раз в жизни он появился на сцене, показывая актерам, как играть Риголетто, шута и фигляра. И так мы его запомним одним из выходцев балагана, в роли трагического шута в намертво приросшей к нему маске смеха.

Кукла-шарж на Вс. Мейерхольда.





Ювелирная мастерская. Гравюра XVI в.

Средневековый ювелир

Дмитрий Харитонович

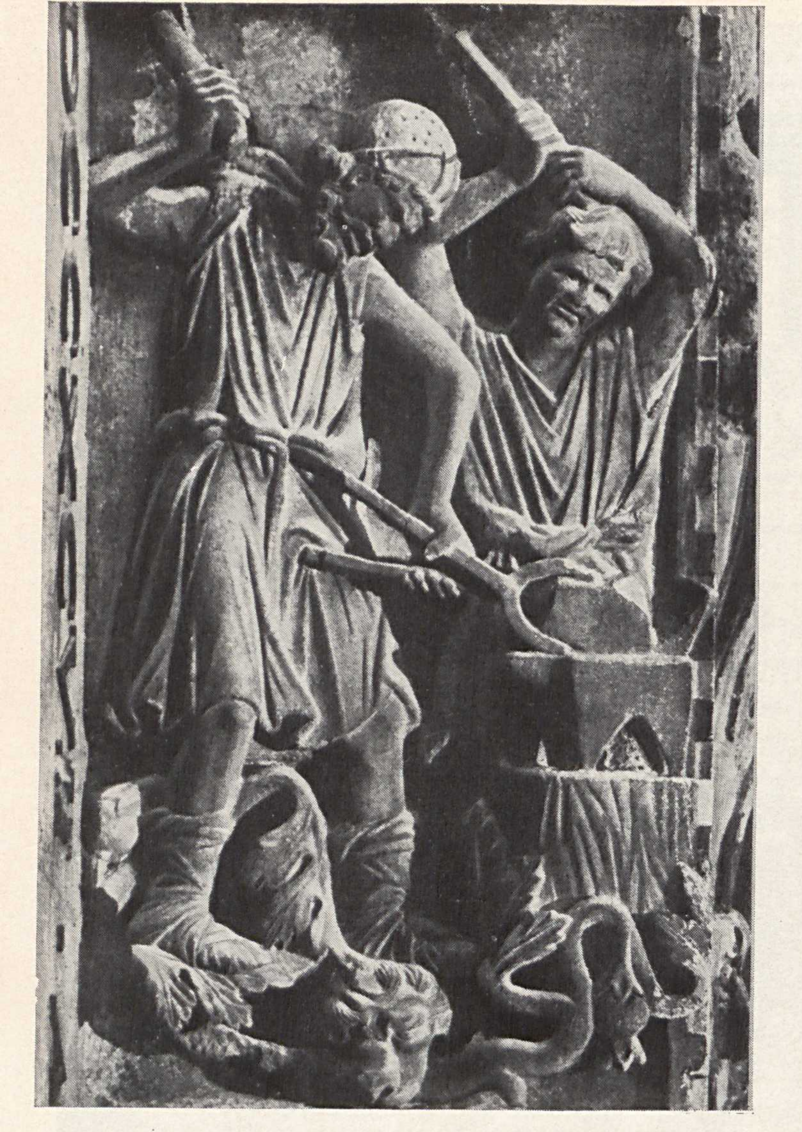
«Теофил, смиренный пресвитер, слуга слуг божьих, недостойный имени и звания монашеского, указует всем, кто желает бежать лености ума и обороть томление духа полезными занятиями рук и восхитительными размышлениями о новых вещах, что воздаяние им — награда небесная» [1].

Так начинается трактат, написанный в конце XI — начале XII века ювелиром и металлоделъцем Рогером из Хельмарсхаузена, принявшим в монашестве имя Теофила. Трактат именуется «Schedula diversarum artium» — «Краткое изложение различных искусств». На взгляд современного прикладника, если бы он решил поучиться у средневекового ювелира, в трактате речь идет не об искусстве, а о технологии: здесь излагаются способы изготовления и использования красок, приемы приготовления и применения стекла, методы обработки и получения металлов, сплавов, а также драгоценных камней.

Именно эти приемы называются тут «полезными занятиями рук и восхитительными размышлениями о новых предметах». В средние века не существовало противопоставления искусства ремеслу; термины «technē», «ars» означали одновременно оба эти понятия. И тот, кто изготовлял краски, и тот, кто изображал ими лики святых, и тот, кто чеканил их на окладах книг, и тот, кто делал для этого инструменты, равно были мастерами, «артистами». Более того, это мог быть и бывал один и тот же человек, например, Рогер из Хельмарсхаузена, он же пресвитер Теофил.

Вероятно, до нас дошло гораздо больше его изделий, чем способны атрибутировать ученые: поскольку вещи не подписывались, а драгоценности вообще имеют свойство перекочевывать (особенно в «смутные времена») с места на место, — то лишь про складной алтарь, серебряный оклад писания, да еще золотую дарохранительницу, сохранившиеся в Хельмарсхаузене, мы можем предположить, что их делал Теофил.

Но для нашей темы и того достаточно. Увидев подобные вещи в музее (скажем, на выставке под названием «искусство средних веков»), современный художник, конечно, почувствует культурную дистанцию между собою и автором этих изделий, но, думается, не осознает ее до конца. В полном согласии с тенденциями современного искусства, он увлечется красотой формы, оценит мастерство владения материалом и т. д., а может быть, извлечет для своей работы что-нибудь еще более конкретное и изготовит на ту же формально-стилевую тему новую вещь. И поступит правильно. И критик, заговорив по поводу этой новой вещи о «стремлении современных мастеров осваивать культур-



Кузнецы. Портал собора св. Марка



Ювелирная мастерская. Миниатюра XVI в.

ное наследие прошлых веков», тоже поступит правильно. И все же, держа в руках трактат Теофила, мы хотели бы внести в этот предполагаемый, но вполне типичный для нашего времени разговор маленькую поправку — показать, насколько иным было само мышление средневекового мастера, его виденье вещи и материала, его подход к тайнам ремесла или (что то же самое) искусства. Может быть, учет этой дистанции будет полезен современным художникам и критикам для более точной постановки проблем освоения традиций мировой культуры.

Среди ремесленных рецептов Теофила есть такие, которые лишены, на современный взгляд, всякого рационального обоснования. Можно, разумеется, отбросить все эти странные приемы, посетовав на «непонимание» мастерами причин естественных явлений. Но для нашей темы хотелось бы, хотя бы в порядке гипотезы, предположить, что в этом «непонимании» было нечто, небезразличное для самого искусства.

Очертим контуры будущего разговора. Сюжет действия — прикладное искусство. Время действия — средние века. Главное действующее лицо — ремесленник, ювелир-златокузнец.

Приведем полностью один рецепт из его книги.

«Об испанском золоте»

«Бывает также золото, именуемое испанским, каковое составлено из красной меди, пепла василиска, человеческой крови и уксуса. Язычники, чье умение в искусстве весьма похвально, так выводят у себя василисков. Есть у них подземная темница, обложенная камнем и сверху, и снизу, и со всех сторон, с двумя оконцами, столь малыми, что сквозь них даже свет едва проникает. Пускают они туда двух петухов двенадцати либо пятнадцати лет и дают им обильной еды. Как разжиреют они, то от пыла, вызванного тучностью своей, спариваются и откладывают яйца. Когда яйца отложены, убирают петухов и сажают жаб высиживать те яйца и кормят их хлебом. Когда яйца насижены, вылупляются из них петушки, во всем подобные цыплятам, рожденным от курицы, но через семь дней вырастают у них хвосты змеиные. Немедля роют они нору в земле, ежели нет в темнице пола каменного. Остерегаясь сего, хозяева их держат у себя большие сосуды бронзовые, в коих множество проделано отверстий. Кладут они цыплят в те сосуды, закрывают сосуды те медными крышками и закапывают в землю. Цыплята едят там лишь тонкую землю, попадающую в те сосуды. А потом хозяева снимают крышки с них и разводят под ними большой огонь, покуда звери не сгорят до тла. Проделав сие и охладив сосуд, достают из него пепел и размалывают его со всем тщанием, добавив к нему третью часть крови рыжего человека, высушенной и измельченной. Когда части те соединятся, смешивают их с уксусом в чистом горшке. Потом берут они тонкую пластинку из чистой меди, и покрывают ее той смесью с обеих сторон, и кладут пластинки в огонь. Пластинки, до красна раскаленные, вытаскивают из огня и закаливают в означенной смеси и обмывают их. Проделывают сие, покуда смесь не проест медь насквозь, каковая обретает вследствие того вес и цвет золота. Золото это пригодно для любой работы».

Текст, согласитесь, по меньшей мере, странный для ремесленника, каким его часто представляют — трезвым, приземленным практиком. Первая реакция на этот отрывок, возникающая у многих исследователей,— случайность, ошибка переписчика, искажение. Но рецепт этот не одинок. Теофил советует закаливать напильники в «моче рыжего мальчика» либо козла, которого три дня вообще не кормили, а потом два дня кормили одним щитовником. Вырезать изображения на драгоценных камнях он рекомендует, предварительно размягчив их в крови, льющейся из сердца того же козла. И так далее.

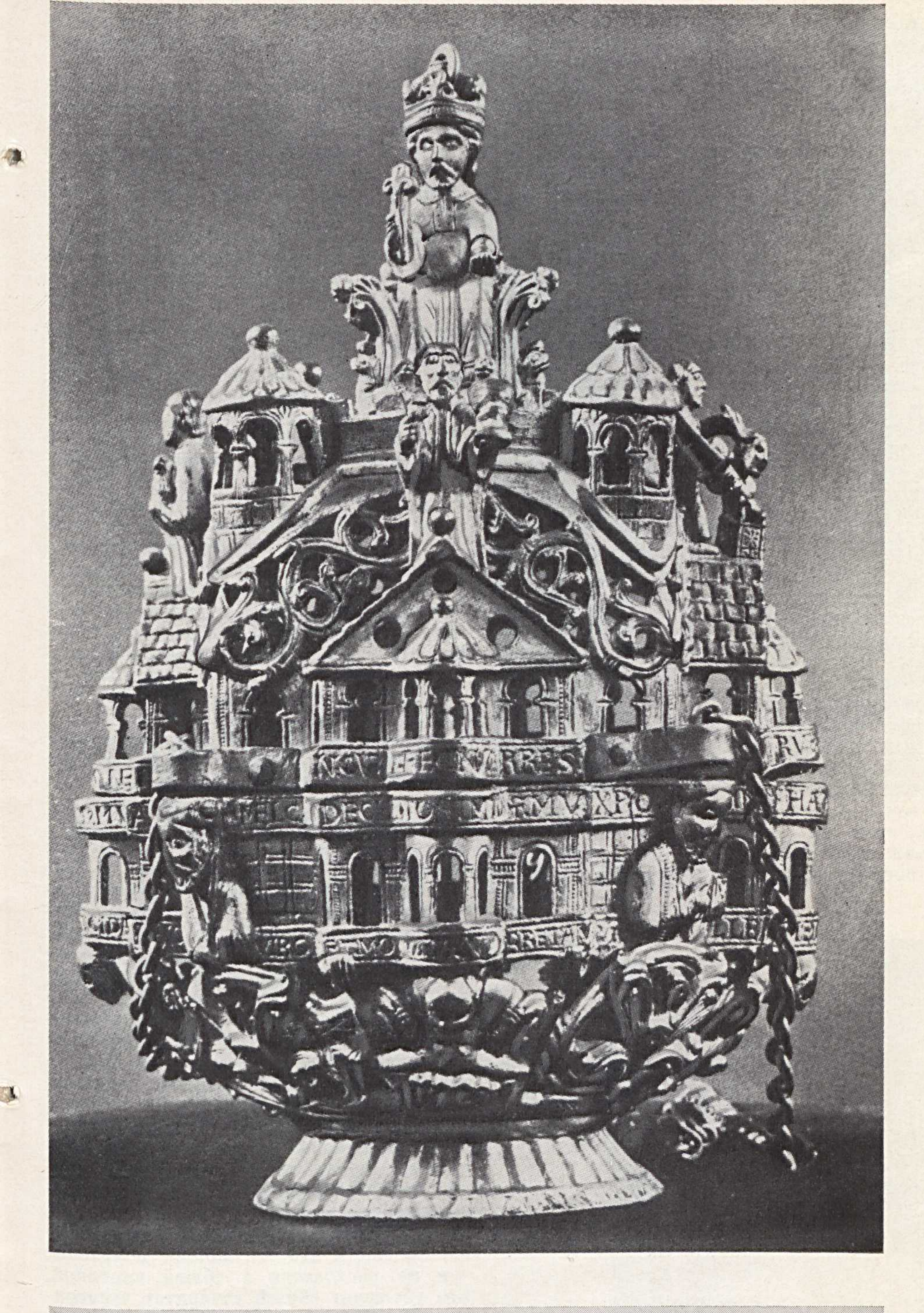
Если мы обратимся к другим средневековым ремесленным трактатам, то увидим сходную картину. Например, рецептурный сборник «Mappae clavicula» — «Ключик к живописи», который составлялся и дополнялся с IX по XII века, содержит еще больше, чем у Теофила, рецептов, отдающих магией и колдовством. Для придания прочности стеклу нужна кровь дракона, для изготовления, размягчения, окраски золота — лунный камень, желчь козла, быка, свиньи, ястреба, черепахи, лисицы и т. д. и т. п.[2]

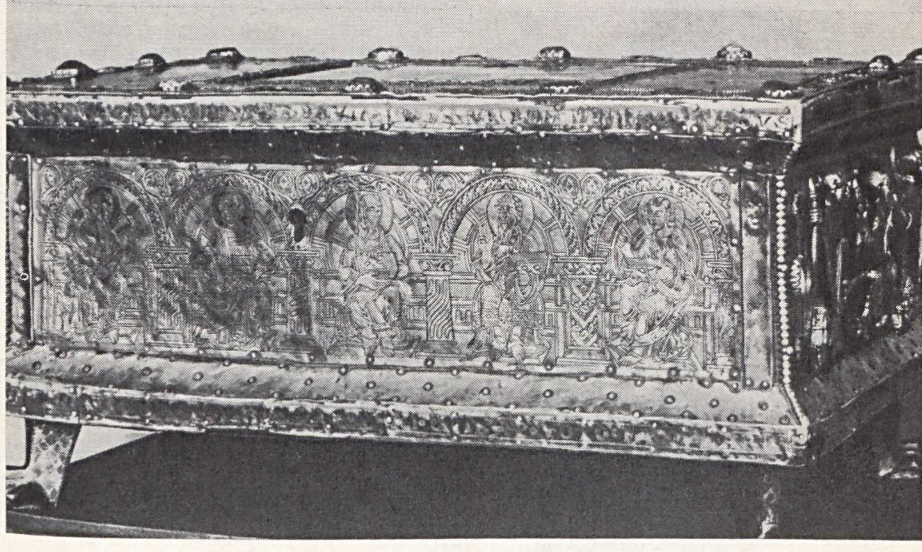
Обилие рецептов подобного «колдовского» свойства исключает их случайность. Исследователи предпринимали разные попытки расшифровать их как вполне практические, полагая, например, что «изготовление золота из меди» означает получение слоя чистого золота на поверхности пластинки из золотосодержащей бронзы. Это весьма вероятно, тем более, что подобный способ практиковался еще александрийскими алхимиками. Несомненна рациональная основа и некоторых других рецептов: моча, в которой закаливаются напильники, является, как это знают и современные мастера, прекрасной закалочной средой. Но причем здесь «рыжий мальчик»? И если помимо рецептов с магическим оттенком в средневековых руководствах имеются рецепты вполне понятного содержания, то почему в одном случае возникает фантастическое объяснение, а в другом нет?

Чтобы как-то ответить на эти вопросы и тем самым выявить хотя бы одну из сторон интересующей нас ремесленной деятельности, обратимся снова к Теофилову рецепту об изготовлении «испанского золота». Забудем о том, что перед нами некое наставление для совершения рукотворной операции. Представим, что мы читаем рассказ об обретении золотого сокровища легендарным героем средних веков:

...С драконом —
кладохранителем
он сходился,
бесстрашный в сражении,
под утесами темными...
Благородный меч
поразил змеечудище,
пригвоздил к скале
и дракон издох;
тут по праву сокровищем
завладел герой,
воздаяньем за труд
было золото...,
а драконова плоть
сгибла в пламени[3].

В сюжет этого отрывка, взятого нами из







Дарохранительница в форме Иерусалимского храма. XI в.

Складной алтарь. Ок. 1100 г., возможно работа Рогера из Хельмасхаузена.

Мастер, изготовляющий гвозди. Миниатюра XV в.

англо-саксонского эпоса «Беовульф», укладывается значительная часть Теофилова рецепта. В «Беовульфе» противник героя — змей-дракон, но ведь и василиск, которого советует выращивать мастер, тоже змей. Более того, василиск — король змей, как поясняет нам энциклопедист XIII века Варфоломей Английский, — змеи «прячуться и убегают, завидев его, ибо он убивает их запахом и зубами, и убивает также дыханием своим и взглядом... И, хотя василиск и ядовит без противоядия, покуда он жив, он все же теряет зловредность свою, будучи сожжен в пепел». Пэ ведь у дракона, о котором говорит ремесленник, тоже убийственное дыхание, и его тоже убивают «под утесами» (в буквальном переводе «под серым камнем»), тоже испепеляют и обретают золото. В древних сказаниях мы найдем много других совпадений с нашим рецептом. Великий германский змееборец Сигурд-Зигфрид убил, как говорит легенда, змея Фафнира в яме, обрел золото Нифлунгов-Нибелунгов, а затем, искупавшись в крови дракона, стал неуязвимым. Но ведь точно также в рецепте из «Mappae clavicula», стекло, будучи обрызгано кровью, становится небьющимся...

Мы оказались в мире древних сказаний, в мире мифа.

В этом мире змей убивается, но полученные от него ремесленником вещества используются для получения вполне реальных вещей — золота, красок, стекла.

А убийца змея? В рецептах этот персонаж никогда прямо не обозначен. В мифах это — герой или даже бог, в рецептах — это, надо думать, сам мастер. В мифах рядом с героем соседствует кузнец (в цикле сказаний о Нибелунгах-Нифлунгах, например, это Регин, который подбивает Сигурда на борьбу со змеем и даже кует для этой борьбы волшебный меч Грам); он, с одной стороны, помогает герою, то есть оказывается борцом с силами зла, а с другой — близким к змею (в сказаниях о Нифлунгах мы обнаруживаем, что тот же Регин — брат змея Фафнира, и после убийства змея сам пытается убить Сигурда и гибнет от его руки).

Но если наш рецепт можно трактовать как миф, в котором центральный персонаж — сам мастер, поражающий змея, как это делал длинный ряд мифологических героев — от древнеегипетского бога Ра до архангела Михаила, — то создание золота или красок оборачивается космотворчеством? Да и недаром боги Валгаллы сразу после построения собственных чертогов строят кузницу.

Однако мастер воспроизводит деяния не только богов — покорителей хаоса: в технологию изготовления материала входит и подражание богам, приносившим себя в жертву. Мастер выводит василисков, оказываясь тем самым творцом хаоса, и приносит их (а в рамках мифологического сознания — как бы себя) в жертву, чтобы обрести необходимое — обычные металлы или краски, которые в этом контексте кажутся уже не столь обычными. Простое ремесленное действие оборачивается драмой творения и искупления.

Любопытно, что все персонажи рецептов в системе христианской символики являют свою бесовскую сущность: тройственная змее-жабо-петушья композиция заставляла трактовать ее как адское соответствие пресвятой троицы, как перевертыш. Противоположность самого святого — самое нечистое. Благие деяния (борьба с силами зла, космоустроение) оборачиваются, пройдя через христианство, зловредными действиями — борьбой с божественными силами, разрушением мира. Почему, собственно?

Для выяснения этого рассмотрим, что именно получал ремесленник в результате своих колдовских действий. И мы заметим, что все магические приемы направлены на создание материалов, а не изделий. Все рецепты, посвященные созданию вещей (например, церковной утвари, колоколов и т. п.) не содержат никакой чертовщины. Колдовство помогало лишь в приготовлении того, из чего делается вещь. Опять-таки, почему? Строго говоря, творчества, в современном смысле слова, средние века не знали. Любая рукотворная деятельность была приложением готовой, данной богом формы, к материи. Созерцал ли ремесленник эти формы в природе, являлись ли они ему в мистическом озарении, или просто возникали в уме — неважно, но все они восходили к богу. Для Теофила дарохранительница — подражание Иерусалимскому храму, прообразом которого, в свою очередь, были чертоги небесные. Росписи должны были изображать райские пейзажи, и в различной расцветке стекла мастер повторял цвета, «увиденные» им духовным взором у престола небесной премудрости. Все это предметы культовые, священные, но Теофил объединяет их в своем сознании с предметами обыденными: и в том, и в другом случае позиция ремесленника почтенная, но подчиненная.

Однако стоит нам от формы обратиться к материалу, и мы увидим, как картина меняется. Ведь материя, как мало кто сомневался в средние века, сотворена богом и дана им человеку. Что же было делать ремесленнику, который сам творил материю? Пусть не творил, а только улучшал ее — и это было невозможно. Со средневековой точки зрения, если меняется субстанция вещи, то меняется и ее акциденция, то есть форма, ибо изменение субстанции без изменения акциденции возможно лишь чудесным образом, например, при пресуществлении хлеба и вина в тело и кровь господни. Что же — обычная закалка напильника кощунственно уподобляется таинству евхаристии? Снова передразнивание бога? Снова подражание дьяволу? Но ведь и подобное imitato diavoli, в конечном счете, тоже невозможно, ибо «бесы не властны над материей» — как безапелляционно свидетельствуют Шпренгер и Инститорис, авторы печально знаменитого «Молота ведьм»?[4] Значит, ежедневно мастер изменял материю и знал одновременно, что это кощунственно и, главное, невозможно? Да. И не потому знал, что кто-либо запрещал думать обратное, а потому что вся христианская культура не допускала возможности рукотворного изменения материи. Для того, чтобы преодолеть эту невозможность, надо было каждый раз возвращаться к самому началу, к акту творения, кощунственному, но необходимому для дальнейшей работы.

Для мастера главное — вещь. На золоте из реки Физон лежит отблеск рая, золото из пепла василиска освещено адскими сполохами, золото из Рейна — драгоценный, но обычный металл, но из всего этого делаются вещи. Небо, ад и земля уравниваются в изделии, все три мира соединяются в ремесленной практике. Золотая дарохранительница есть копия чертогов небесных, и потому сама ее форма освящает ее материю. Свята вещь, значит свят и материал вещи, и труд, создавший вещь, и человек, этим трудом занимающийся. Послушаем самого Теофила: «Хотя человек и потерял привилегию бессмертия чрез грех непослушания.., однако передал он последующим поколениям особое отличие свое — знание и разумение».

Один и тот же человек и богобоязненный исполнитель, смиренно копирующий божественные образцы, и наследник мифологических кузнецов-космоустроителей.

Поэтому анонимный автор «Mappae clavicula» пишет: «Прячь священный секрет, ибо ты не должен передавать его никому и не давать ни одному священнику». Поэтому богослов конца XI века Гонорий Августодунский в своей книге «Elucidarius» — «Светильник» называет дьявола противником бога, но, вместе с тем, исполнителем божьих приговоров — «трудолюбивым кузнецом на этом свете».

И это противоречие остается непреодоленным до конца на протяжении всего средневековья, и исчезает лишь с наступлением Возрождения, когда художник перестает быть ремесленником и становится художником в современном смысле слова, когда в творчестве своем он свободно соперничает с богом, а окружающие не влекут его на костер, а рукоплещут ему. Но это уже совсем другая история.



Родоначальник кузнецов Тувал-Каин и родоначальник музыкантов Иувал. Миниатюра XIV в.

---

[1] *Theophilus Presbyter.* De diversis artibus ed. by Ch. R. Dodwell. Edinburg — London, 1961. Традиционное название этого труда — «Schedula diversarum artium», хотя Ч. Р. Додуэлл считает, что верное название — «О разных искусствах». Мы будем придерживаться установившегося в науке названия. Отрывки из трактата Теофила в пер. Н. Мелик-Гайзаковой опубликованы в кн. «Мастера искусств об искусстве», т. 1, М., 1965. Имеется также сокращенный русский перевод: манускрипт Теофила «Записка о разных искусствах». Пер. А. А. Морозова, ред. и прим. А. В. Винера.— «Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных и художественных ценностей (ВЦНИЛКР), вып. 7. М., 1963.

[2] У читателя могут возникнуть недоуменные вопросы: как мог Теофил, явно хорошо разбиравшийся в ювелирном деле, рекомендовать своим собратьям производить столь абсурдные действия? Разве он не знал, что двенадцати- или пятнадцатилетних петухов не бывает? Что драконов, а значит и крови драконьей не существует? Ведь сам же он писал, что знаниями он «наполнил кладовую сердца своего и тщательно произвел их на опыте»? Объясняется все это, на наш взгляд, тем, что миф лежит в основе не только каждого рецепта, но всего ремесленного знания в целом. Теофил писал трактат, а не отчет об экспериментах. Он повествовал о накопленных веками знаниях, а не о собственных изобретениях. Современная экспериментальная наука требует подтверждения каждого из своих элементов. Однако ученый, получив от другого ученого данные по публикации, использует их в своей работе, и при этом совершенно не обязательно повторяет их. Он знает, что эти данные получены, они не расходятся с общей картиной. Его убеждает общий авторитет экспериментальной науки. Но данные о василисках также не нарушают общей картины мира Теофила. Он знал, что василиски существуют также, как современный человек знает, что существуют гены, например, хотя он их и не видел. Современному человеку об этом сообщила наука, Теофилу — его предшественники, а в конечном счете — бог. И если мастер обливал камень горячей кровью козла, а камень не размягчался, это не значило, что рецепт неверен — ведь за рецептом такой могучий авторитет. Это значило лишь, что человеку не хватило умения, таланта, мастерства, как не хватало ему способностей, таланта, мастерства, чтобы вырастить пятнадцатилетних петухов, которые могли бы породить василиска.

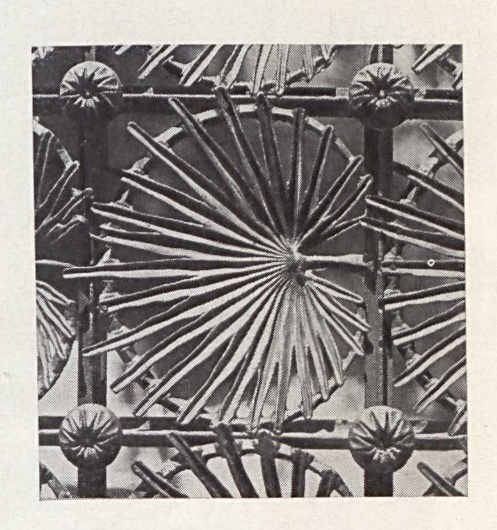
[3] «Беовульф». Стихи 886—888, 891—894, 897. Пер. В. Тихомирова. В кн. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. (Библиотека Всемирной литературы).

[4] *Я. Шпренгер, Г. Инститорис.* Молот ведьм. М., 1930, с. 89, 201.



Природа как источник формообразования

Екатерина Положай





В. Орта
Фасад дома Обек.
Брюссель. 1899—1900

А. Гауди
Деталь решетки
в парке Гюэль.
Барселона.
1883—1926

Петербург. Контора
фабрики
Новицкого.
1900-е годы

На современные представления о взаимосвязях архитектуры с природой оказали сильное влияние концепции природы модерн стиля и Ле Корбюзье. Ранее они привлекали исследователей меньше, чем теория органической архитектуры Ф.-Л. Райта. Недостаточность теоретических разработок этого вопроса имела свои причины.

До 50-х годов, времени признания значительности вклада модерн стиля [1] в становление новой архитектуры, это движение оценивалось крайне необъективно. В годы его заката манерность в работе менее талантливых его представителей вызывала у современников отвращение к нему, в течение последующих десятилетий он стал синонимом антиискусства.

Что же касается Ле Корбюзье, его творчество трактовали как явление, полярное модерн стилю. Его считали главой направления, противоположного органической архитектуре.

Грандиозные работы по описанию и классификации животного и растительного мира, открытия в сфере происхождения жизни на земле и ее эволюции вызвали особый интерес художников и архитекторов к природе. Но верный путь использования формообразующих богатств природы в архитектуре был найден не сразу. Натурализм, явившийся одним из распространенных течений изобразительного искусства XIX века, получил своеобразное преломление в архитектуре: декоративные элементы становились все более натуралистичны. Импульс, дан-

ный естественными науками, разрушившими веру в сверхъестественное объяснение жизни, определил повышенное внимание к природным объектам. Но выразился он в мистическом обожествлении природы.

Японское искусство, интерес к которому особо возрос после всемирных выставок 60-х годов прошлого века в Европе, показало пример иного восприятия и отражения природы. Работы японских мастеров тщательно анализировались, чтобы понять простоту их техники и богатство эффекта, чтобы раскрыть тайну передачи посредством линии и цвета внутренней энергии форм, умение совместить биологическую достоверность с абстракцией человеческого мышления. В вышедших книгах «Япония. Ее архитектура, искусство и художественные ремесла» К. Дрессера, «Японские дома и их окружение» Э. Морса (их авторы — ботаник и зоолог) ставилась та же задача выявления источников и средств высокого совершенства японской архитектуры.

Постепенно и в западном искусстве ширится противодействие рабскому копированию природы и намечается определенная линия творческого метода. В. Морис, Д. Седдинг, О. Джонс, С. Аймидж, А. Макмурдо, Ж. Ориол стремятся покончить со скучным толкованием старых стилей и обращаются к природе как исходной основе искусства не ради иллюзорной подделки, а чтобы найти в ней другой мир образного творчества. И хотя их творческий поиск сопровождали неудачи, разработанное ими теоретическое руководство разумно рекомендовало выявить закономерности образования органических структур, силу вегетационного роста, метаморфоз; это вошло в идеалы модерн стиля.

В самом начале 90-х годов скрытые тенденции архитектуры, до сих пор пробивавшиеся отдельными источниками, бурным потоком выплеснулись во всем мире под разными названиями: Ар Нуво, Модерн Стиль, Стиль Тиффани, Югендштиль, Либерти, Сецессион, Модерн. Множественность названий отражала определенную множественность физиономий. Но в движении, распространившемся от Америки до России, угадывалось общее стилистическое единство. Оно проявилось прежде всего в трактовке здания как живого организма. Его наделяли дыханием, движением, определенным ритмом, живой пульсацией и применением утонченного колорита. Важным архитектурным компонентом стала волнообразная, струящаяся декоративная линия. Легко и изящно она обрисовывала здание, входила в росписи интерьеров и бытовых предметов, решенных в виде цветов и фруктов, поникших стеблей, волн, змей и ниспадающих женских волос. Эти черты свойственны работам Орта, Анкара, Гимара, Ван де Вельде, Макинтоша, Тиффани, Шехтеля.

Концепция природных аналогий А. Гауди развивается на фоне его «уникального, самобытного, причудливого и отчасти экстравагантного эклектизма». Своеобразие же его трактовки природных форм заключается в крайней натуралистичности, доходящей до мистики абстрактной экспрессии и в использовании отдельных конструктивных принципов (наклонные стойки, параболические арки). Каменные колонны парка Гюэль поднимаются в виде деревьев. Причудливы железные листья и керамические ромашки на башне Каприччио. Дымоходы Каза Баттло напоминают колышущееся от ветра пламя. Саграда Фамилья вызывает ассоциацию с испанскими многослойными образованиями известняка. Здание Каза Мила в центре Барселоны воссоздает впечатление моря с волнами и водорослями.

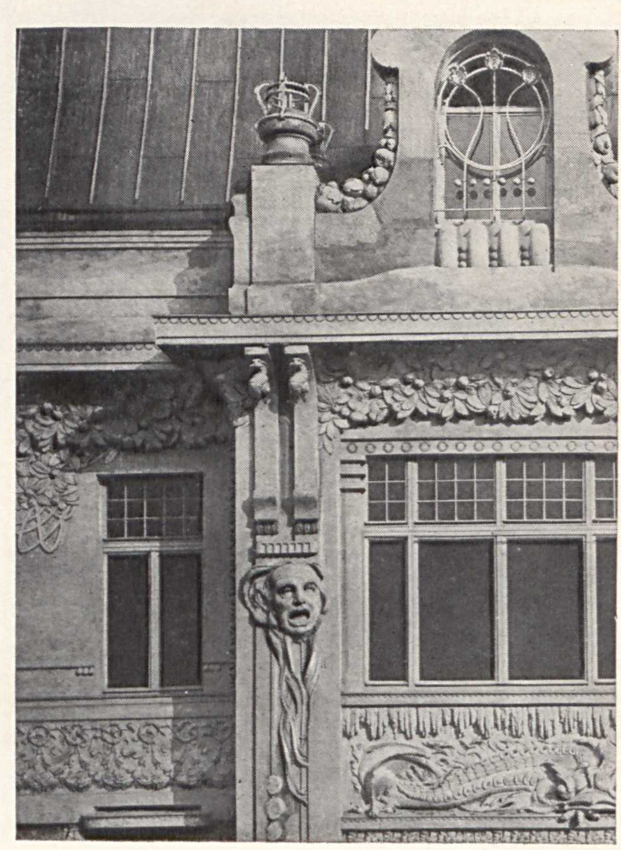
Творчество Л. Салливена явилось как бы связующим звеном между модерн стилем и новой архитектурой Райта и Ле Корбюзье. В нем отражен осознанный, но не до конца преодоленный переход от поверхностного натурализма к отражению биологических проблем в архитектурной практике.

Понятие органической архитектуры родилось до Салливена. Он же разрабатывал идею органической сущности архитектуры: функциональных свойств ее объектов и их связей с окружающей средой. Дарвиновская теория эволюции помогла Салливену осознать абсурдность соединения в небоскребах новой структуры и материалов со средневековыми или классическими элементами и необходимость введения в архитектуру биологической проблемы взаимосвязи формы и функции. «Все вещи в природе имеют форму, внешний вид которой указывает, что они собой представляют» [2].

Процесс проникновения и освоения биологических идей в искусстве, ярко проявившийся у





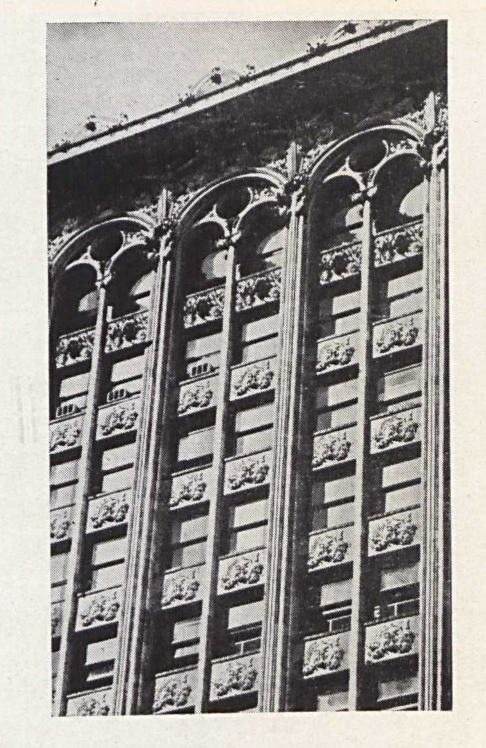


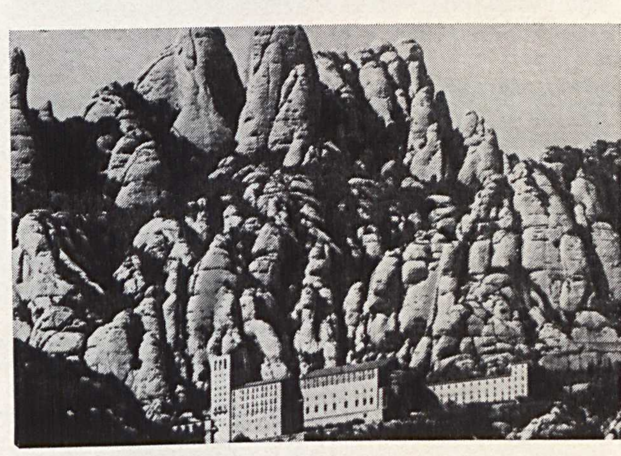
Г. Гимар
Дом д'Оржеваль, вблизи Морсан сюр-Орж. 1905

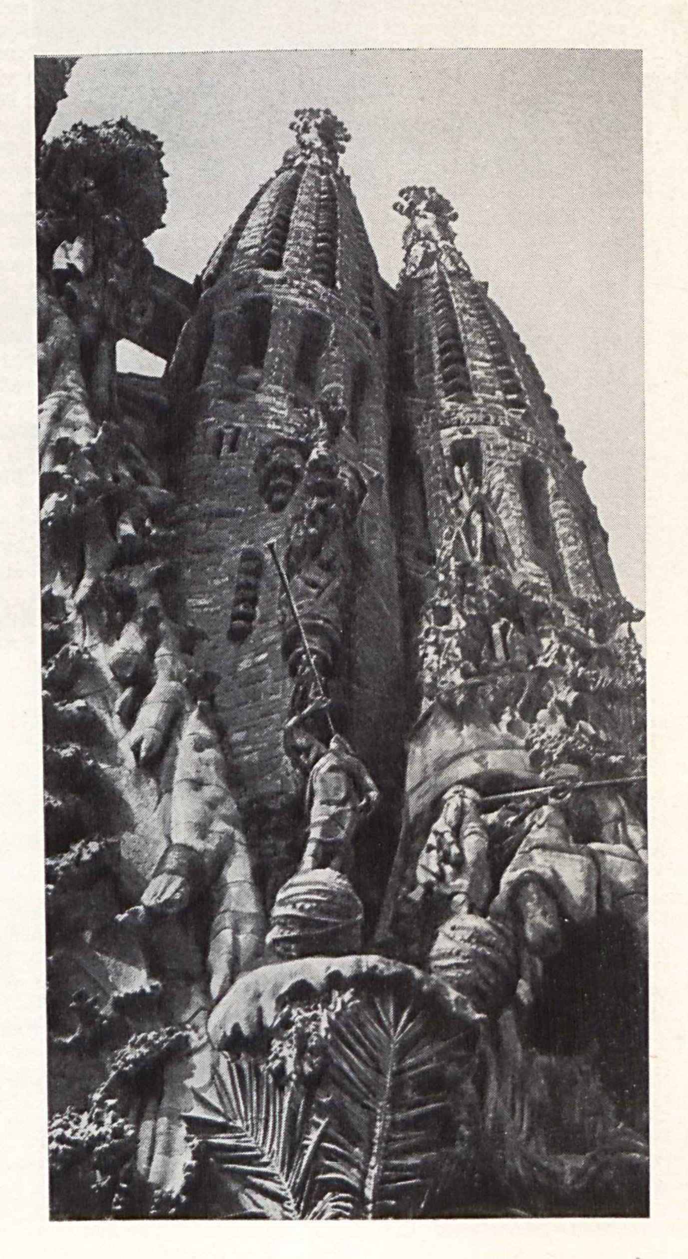
Э. Блеро
Деталь фасада собственного дома. Брюссель. 1900—1901

Ю. Дайнингер
Фасад дома. Вена. 1900

представителей модерн стиля, оказал огромное влияние на Ле Корбюзье.
Поскольку от модерн стиля начинались его поиски, Ле Корбюзье стремился определить его вклад в будущее развитие архитектуры и его недостатки. Общая положительная оценка Ле Корбюзье модерн стиля в течение всей его жизни была неизменной. Особое достоинство он видел в его обращении к природе как источнику новых форм и ценил это особенно высоко, отмечая, что открытию природы посвятило себя целое поколение. «Стиль 1900-х годов, модерн стиль, не был случайной фантазией, как принято считать, это было глубокое движение, в котором в спорной форме природа снова стала предметом обсуждения» [3].
Ле Корбюзье глубоко проанализировал и ошибочные взгляды представителей модерн стиля на взаимосвязь архитектуры с природой. Прежде всего это касается влияния на архитектуру теории эволюции. Представители модерн стиля ставили вопрос об эволюции форм в искусстве. Но стремясь создать архитектуру своего времени и отказываясь от идеалов прошлых эпох, они все же ориентировались на готику.
Ле Корбюзье эволюцию архитектурных форм связывал с изменением действительности, с отражением в формах состояния общества. Для него одним из самых ценных критериев формы была ее обусловленность целой системой факторов, действующих в определенный период: социальных, технологических, культурных. Он ввел в обиход термин «искусственный механический отбор», проводя аналогию с ведущей идеей дарвиновской теории эволюции — естественным и искусственным отбором, показывая насколько губительна произвольность выбора решения, в особенности, если выбор обоснован только «мимолетным эстетизмом».
Спорным было и решение представителями модерн стиля проблемы творчества как процесса и как результата деятельности. С одной стороны, преувеличение ими инстинктивного и интуитивного начал вскоре стало одной из причин произвола в формообразовании. Ле Корбюзье считал, что сложность ситуации, в которую поставлен ныне архитектор, не позволяет ему основываться только на интуиции или инстинкте, тем более, что рациональное познание природы человеком не ставит







его в противоречие с ней. С другой стороны, фактически разрабатывая фундаментальные основы новой архитектуры, представители модерн стиля особо акцентировали декоративный момент. Салливен создал особую концепцию органического орнамента. Природные объекты он рассматривал как источник бесконечно разнообразных орнаментальных форм, определенный тип которых должен соответствовать определенному типу структуры, материала, композиционного ритма сооружения, точно так же, как определенная форма листа соответствует определенной породе дерева. Декоративизм затмил почти все другие ценности и находки модерн стиля, и современники восприняли его как главное достоинство нового направления.
Ле Корбюзье считал неправильным рассматривать декор в качестве средства создания новой архитектуры или главного ее элемента и относил его к факторам, несовместимым с системой современных взглядов. По его мнению, реформу архитектуры нужно было проводить изнутри, она не связана только с внешним видом объектов. Он писал, что новые технологические методы, исследования и открытия естественных наук требуют отказа от поэтики прошлых времен, часто основанной на поверхностном и мистическом подходе к природе, что нужно выработать научный подход к природным явлениям, так как на вопросы архитектора наука сейчас дает тысячу ответов. Понимание архитекторами природы должно воплощаться не в декоре, а во всей системе архитектурной организации.
Эту идею он воплотил в вилле Савой, капелле Роншан, павильоне Филипс и во многих других своих сооружениях и проектах.
Алчные законы капитализма, бурное развитие машинного производства. придали взаимосвязи природы и искусственного мира трагический оттенок, так как уничтожались основополагающие биологические условия, необходимые для жизни людей. Представители модерн стиля в своем большинстве восприняли концепцию Д. Рескина и В. Морриса о возвращении античного и средневекового идеала производства и общения с природой. Их действия были направлены на усиление естественных элементов в окружающей среде, которая в индустриальную эпоху становится все более искусственной. В декора-

Л. Салливен
Фасад здания Бейард. Нью-Йорк. 1897—1898

Горные образования близ Барселоны.

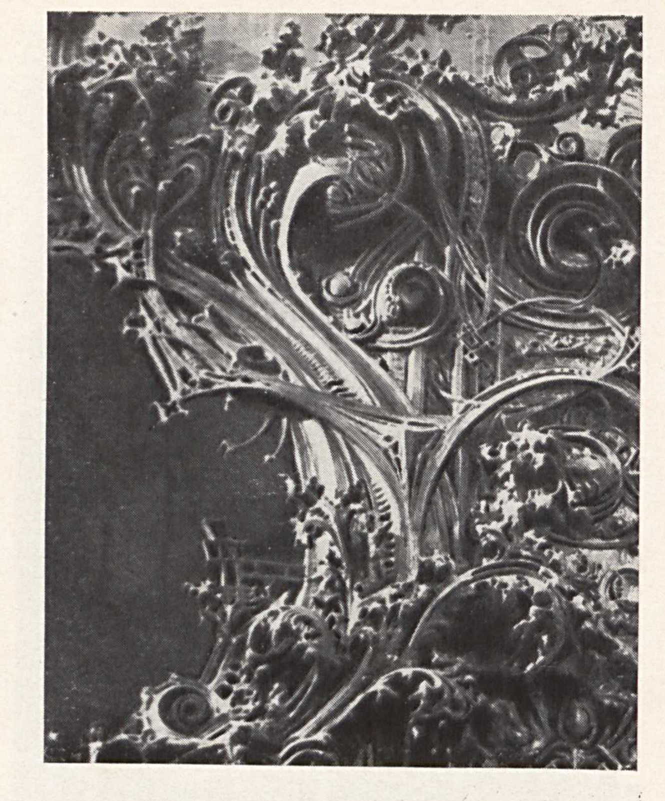
А. Гауди
Саграда Фамилья. Барселона. 1883—1926

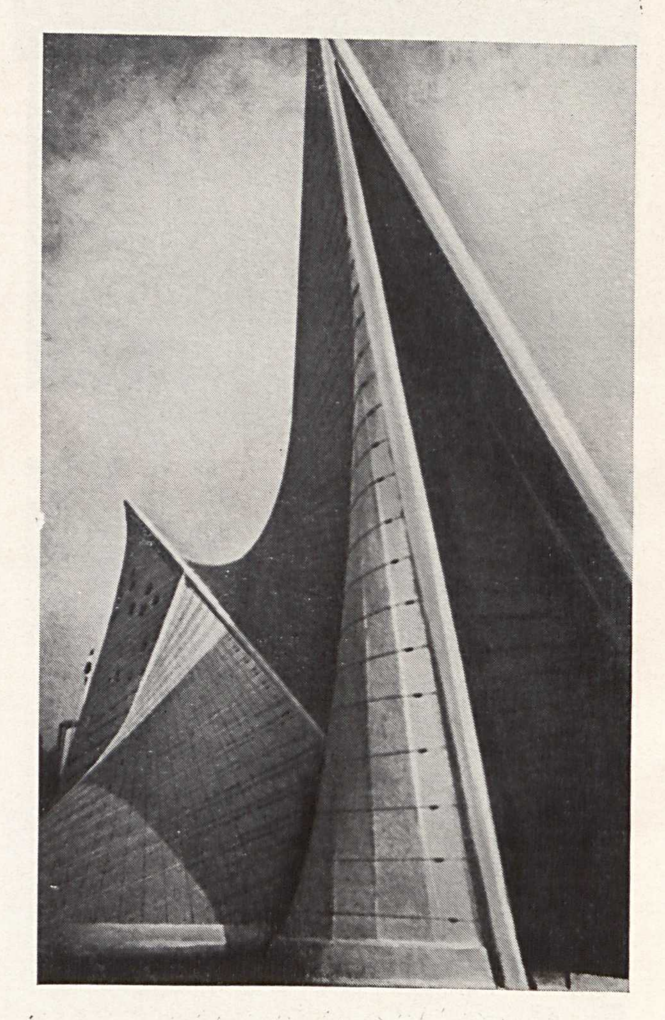
тивизме видели орудие борьбы против жестокости индустриальной эпохи, органический декор они распространяли на все предметы.

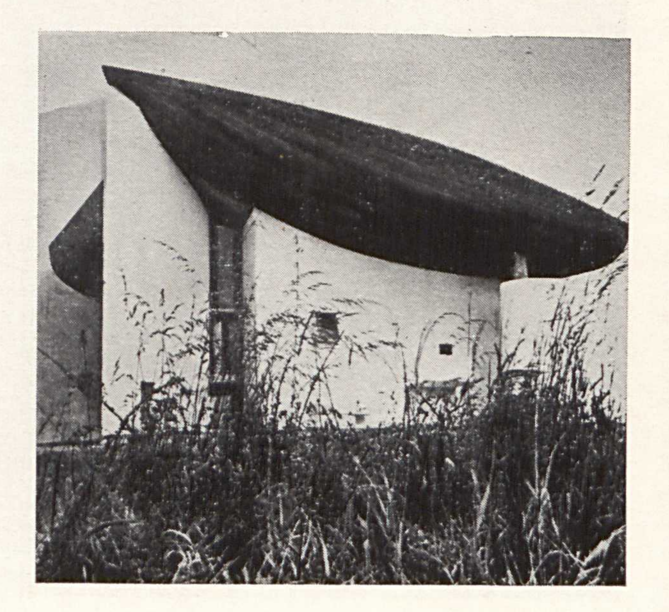
«На пустоту машинного века надо ответить несказанным распространением убаюкивающего и нежно опьяняющего декора» [4].

Ле Корбюзье постоянно подчеркивал ложную видимость решения проблемы дегенерации окружающей среды при помощи распространения цветочных мотивов. По его убеждению, спасение заключается не в органическом орнаменте, а в экологическом подходе к этому вопросу. Ле Корбюзье можно по праву считать основоположником архитектурной экологии, возникшей в 60-х годах нашего века, не только потому, что он признал объективный и необратимый характер машинного производства, создающего искусственную среду и преобразующего природу, но и потому, что он первым в архитектуре выработал новый подход к проблеме взаимоотношения творчества человека с природой, предложил конкретные принципы возрождения генетических связей людей с природой, сформулированные на основании обширнейшего изучения нынешней индустриальной и урбанизированной цивилизации в своей концепции «лучезарного города». Таким образом, природный фактор был одним из основополагающих сил, повлиявших на становление новой архитектуры. Восприняв эстафету от модерн стиля, Ле Корбюзье глубоко проанализировал его подход к природе и пришел к выводу о несостоятельности в нынешнее время декоративного по характеру наивного натурализма. Сам он очень интересовался биологией. Все свои первые книги «Современная живопись», «К архитектуре», «Декоративное искусство сегодня», «Урбанизм» Ле Корбюзье заканчивал экскурсами в область формообразования в природе. Он ввел понятие «биология архитектуры» и многие биологические термины как качественные, оценочные критерии. Но ему не свойственно вульгарное перенесение биологических явлений на жизнь общества. Исходным положением его концепции органичности архитектуры было единство и противоположность человека и природы: нужна согласованность искусственной среды с законами вселенной, но она не должна выражаться в имитации природных объектов или в поверхностном подражании им.

Модерн стиль и творчество Ле Корбюзье — два следующих друг за другом этапа внедрения опыта биологии в архитектурную практику. Интуитивное, порою мистическое, порою преследующее лишь внешний эффект увлечение биологической формой в эпоху модерн стиля сменяется строгим научным знанием законов биологии, нашедшем место в творчестве Ле Корбюзье. Его живо подхватило следующее поколение архитекторов: К. Доксиадис, П. Солери, Н. Курокава, Р. Доэрнах, Ю. Лебедев, И. Фридман, К. Ленци. Они нашли в биологии новые стимулы архитектурного творчества.







Л. Салливен. Фрагмент декора на фасаде магазина Шлессингера Мейера. Чикаго. 1899—1904

Ле Корбюзье Павильон Филипс. Брюссель. 1957

Ле Корбюзье Капелла в Роншане. 1950

---

[1] Это движение, известное во многих странах под разными названиями, в данном случае именуется модерн стилем, поскольку так называл его Ле Корбюзье.

[2] «Современная архитектура», 1971, № 6, с. 25.

[3] *Le Corbusier.* Sur les 4 routes. Paris, 1970, p. 279.

[4] *Le Corbusier.* L'art décoratif d'aujourd'hui. Paris, 1958, p. XVII.

Библиография:

Е. И. Кириченко. Ар Нуво.— В сб. «Теоретические концепции современной зарубежной архитектуры». М., 1975.

История биологии. Под ред. С. М. Микулинского. М., 1972.

P. Collins. Changing ideals in modern architecture. London, 1965.

J. Grady. Nature and Art Nouveau. "Art Bulletin", 1955, sept.

G. Dorfles. L'architettura moderna. Milano, 1972.

Le Corbusier. La ville radieuse. Paris, 1935.

Le Corbusier. Manière de penser l'urbanisme. Paris, 1945.

J. Petit. Le Corbusier lui-même. Genève, 1970.

Монумент на Львовщине

Многое в этом памятнике необычно: чисто поле (до Львова, если ехать от Киева, еще семьдесят с лишним километров), автострада бежит с холма на холм, вот уже виднеется силуэт средневекового Олесского замка, ставшего ныне замечательным музеем-заповедником, филиалом Львовской картинной галереи, и вдруг с вершины одного из холмов взметнулись над дорогой громадные всадники. Трубит горнист, за ним боец с оголенной шашкой. Неудержима ураганная атака и, слившись воедино, люди и кони, словно преодолев земное притяжение, в яростном порыве вперед распластались в упругом, свистящем воздухе... Все здесь поражает воображение: и дерзость композиционного решения, ставшего как бы пластическим выражением стремительной динамики, и грандиозные объемы монумента из кованой меди — более 30 метров в длину, около 100 тонн металла, и безграничность окружающего пространства, опрокинувшегося над олесскими полями и холмами купола неба, в котором изобразительная гипербола становится жизненной реальностью. И, наверно, это самое примечательное качество памятника — способность удивлять зрителя, приковывать его внимание, надолго оставлять в его душе ощущение встречи с необычным.

Монумент на Львовщине, созданный скульптором В. Борисенко и архитектором А. Консуловым, был открыт в конце 1975 года. Земля Олеска, как и многих городов и сел западных областей Украины, хранит память об освободительном походе Первой Конной армии в 1920 году; свет памяти народной как бы ложится на монумент, у подножия которого захоронены останки героев. Мужество и отвага буденовцев навсегда остались прекрасной легендой истории, и авторы настойчиво стремились в материальных формах монументальной пластики воплотить именно народное представление о всадниках революции. Монументальность памятника в Олеско, таким образом, определяется не только и не столько его размерами, сколько исторической масштабностью и общезначимостью заложенной в нем идеи, а возвышенный, поэтический образный строй сообщает ему романтическое звучание.

Идейно-пластическим зерном монумента послужила небольшая, исполненная в дереве станковая скульптура В. Борисенко, появившаяся на одной из областных художественных выставок последних лет. Отсюда начался долгий путь исканий архитектурно-пространственных решений, определяемых данной ситуацией размеров, чисто технических, конструктивных вариантов (удержать на лету такую громаду металла!). И здесь уже ведущую роль играл архитектор А. Консулов. Силуэт, по мысли авторов, не должен быть упрощенно стилизованным; не поступаясь жизненной достоверностью, предстояло добиться активной «работы» основных горизонталей и вертикалей, добиться той цельности, которая позволила бы «читать» монумент с дальних расстояний. Множественность пространственных ракурсов развивает ведущую тему, но ни один из них не должен был хоть в малой степени гасить динамику скульптурной группы. И, наконец, собственно пластический язык, соотношение обобщения формы и ее конкретной, осязаемой достоверности.

Вероятно, не все эти сложнейшие проблемы получили в итоге оптимальное решение, и взыскательный взгляд найдет те или иные просчеты. И все же не они определяют конечный результат. Памятник в Олеско, впечатляющий замыслом и оригинальностью его образного, художественного решения, стал крупным явлением украинской монументальной пластики. Из дали времен в нашу современность пришли краснозвездные всадники революции, творческой волей художников поднятые над землей и остановленные в вечном полете.

Г. Семенов

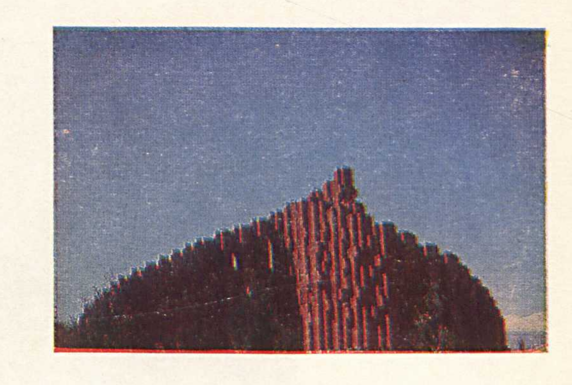


Памятник «Старой и новой Малатии»

В 1973 году в Шаумянском районе г. Еревана завершено строительство оригинального сооружения, посвященного памяти Старой Малатии — одной из провинций Западной Армении, население которой в 1915 году было уничтожено в трагические дни Егерна (геноцида). Жители этого района Еревана, многие из которых являются потомками малатийцев, назвали свой район Новой Малатией и построили этот памятник в честь возрожденной Малатии. Автор памятника — архитектор Ф. Заргарян. Памятник складывается из двух спиралевидных, смыкающихся друг с другом стен сложной ступенчатой конфигурации. Ритмические выступы кладки, образующие богатый светотеню многопрофильный рельеф стены, постепенное нарастание каменного объема к центру (на высоту 7 м), ступенчатые силуэты, яркий красный цвет туфа создали выразительную пластическую структуру.

Памятник «Старой и Новой Малатии» обладает ценным и редким качеством архитектуры — постепенным, последовательным раскрытием образа при движении зрителя. Динамичный характер, заключенный в самой спиралевидной конструкции, заставляет обойти его вокруг, обозреть со всех сторон. Словно круглая скульптура, мемориал открывает с каждой новой точки зрения новые грани своего облика, новые перспективы, новое «звучание» своих частей. Движение время от времени останавливается едва намеченными «пунктиром» рельефными изображениями армянских лиц на гранях памятника, приковывающими к себе взгляд. Эти лики, а также проемы в стенах, оформленные в виде окон, сам движущийся в пространстве сложный объем создают интерьерные уголки в открытом сооружении, куда зритель заходит для осмотра лиц и откуда он выходит. Памятник стал одним из самых достопримечательных сооружений Еревана. В «изобразительности» ассоциаций его нашли отражение, характерные для общественных мемориалов Советской Армении последнего десятилетия, поиски насыщения отвлеченной формы образной выразительностью.

С. Монукян



Слоны возвращаются в храм

В XVIII веке на Апшеронском полуострове, недалеко от Баку, на землях насыщенных нефтью и газом, сложился культовой центр: храм огнепоклонников, дом огня — Атешгя, единственный в Европе, единственный на территории СССР, внешне очень напоминающий маленькую крепость.

Храм огнепоклонников всегда привлекал внимание людей и его, в свое время, видели Афанасий Никитин и Стрюйсс, А. Дюма и Д. Менделеев.

И сегодня здесь рвутся в небо шесть столбов пламени, много туристов, слышится речь на всех языках мира.

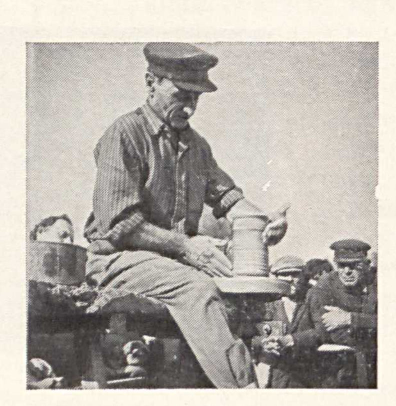
Памятник открыт для обозрения и только одна келья заперта. За железной дверью хранятся остатки удивительных настенных росписей, украшавших этот уникальный памятник архитектуры и культуры. Эти росписи были в свое время выполнены индийскими мастерами. По стенам длинной чередой шли слоны, по стволам пальм карабкались люди, возвышались причудливые паго-



ды, летали павлины, молились огнепоклонники, цвели экзотические деревья — была изображена жизнь далекой Индии. Она должна была напомнить паломникам и монахам о их далекой стране.
Бытовые сценки из жизни Индии были нарисованы народными мастерами очень сочными, яркими красками и большей частью не носили религиозного характера. Вся роспись была выполнена в плоскостном стиле народного примитива.
Беспощадное время и сырость сделали свое дело — большинство росписей к 50-м годам нашего века было разрушено и, когда проводилась реставрация храма огнепоклонников, оказалось, что настенную роспись невозможно реставрировать — нет исходных данных для работы реставраторов.
Страстное желание восстановить настенные росписи заставило долгие годы художника-реставратора высшей квалификации Фархада Ибрагим оглы Гаджиева, заведующего Центральной художественно-реставрационной мастерской при Азербайджанском государственном музее искусств имени Р. Мустафаева, искать их изображения или описания.
И вот, наконец, поиски увенчались успехом. Необходимая реставраторам информация была обнаружена в Нижнем Тагиле. Завуч местной школы Александр Борисович Хмельников, бывший бакинец, будучи студентом-историком, под руководством члена-корреспондента Академии наук Азербайджанской ССР профессора Евгения Александровича Пахомова сделал все обмеры, фотосъемки, прорисовки, кальки и цветограммы настенных росписей в Атешгя, а также слепок с бордюра в одной из келий.
Понимая значение этих материалов, А. Хмельников бережно хранил их долгие годы и безвозмездно передал их художнику Ф. И. Гаджиеву с тем, чтобы стала возможна реставрация уникальных росписей храма.
Предстоит большая работа, химические анализы красок и штукатурки, кропотливый труд по реставрации.
Уникальный памятник культуры и культурных связей нашей страны и Индии может быть восстановлен в его первозданном виде.

Р. Шейн







Сорочинская ярмарка

Не подозревал Гоголь, что, прославив Сорочинскую ярмарку, увековечит ее, как народное празднество. Времена переменились, ярмарка в Сорочинцах стала не столько товарообменным мероприятием, сколько традиционным праздником веселья, шуток, песен, танцев. Собирается сюда вся округа Полтавской области, бывает здесь около 250 тысяч народа, который приезжает на всех видах автотранспорта. Ярмарка занимает несколько гектаров, и вся территория разделена на определенные зоны: торговая, где рядами расположились сельмаги; бытового обслуживания с парикмахерскими, харчевнями, шашлычными; развлекательная зона, где происходят выступления самодеятельных коллективов, показывают свою сноровку мастера и мастерицы народных ремесел; в центре раскинулся своеобразный базар арбузов.
Пеструю массу гостей ярмарки как бы увлекают своим ритмом и задорным весельем гоголевские персонажи, которых с большим усердием исполняют участники сельской самодеятельности. Красочное оформление в виде пестрых вывесок, больших действующих кукол, лент, флажков и цветов превращает ярмарку в сказочное зрелище.
Трудно определить, что является главной целью ярмарки: продать больше товаров, показать мастерство народных, самодеятельных актеров, развеселить, позабавить или сытно накормить ее участников? Все здесь одинаково обильно, привлекательно и интересно в духе украинского гостеприимства. Ритм ярмарки спокойный, благожелательный, располагающий к отдыху. Спешить действительно некуда, ярмарка действует два дня, поэтому многие поставили палатки и расположились здесь основательно.
Организаторы ярмарки вкладывают в это мероприятие много физических и духовных сил, а также материальных средств. Окупаются ли эти затраты? Наверное да, подтверждением тому является огромный интерес к этому мероприятию народных масс, которые приобретают здесь не только необходимые товары, но и получают ту духовную и культурно-познавательную зарядку, принятую называть разрядкой после трудовых будней. Именно трудовых, так как ярмарка проводится в период после сбора урожая хлеба и перед осенней уборкой овощей и картофеля.
Но ничто не стоит на месте, очевидно и гоголевская ярмарка была не такой, как эти ярмарки наших дней. Поэтому желательно развивать и совершенствовать это мероприятие, внося новые формы за счет восстановления старых, незаслуженно забытых народных традиций. Опыт богатой народной, сельской культуры неисчерпаем, почему бы рядом с традиционным весельем не попытаться показать романтику сельского труда, мудрого опыта прошлого, который был основой крестьянской жизни. Забыты народные игры, которые могли бы вовлечь в зрелищное веселье самих участников ярмарки. Активное привлечение каждого участника во все мероприятия ярмарки доставит гораздо большее удовольствие нежели созерцание игровой демонстрации того, что каждый мог бы сделать сам. На ярмарке демонстрируются процессы работы гончаров, ткачей, прях. Эта зона ярмарки привлекает особое внимание, но, тем более, она могла бы быть содержательнее. Случайными островками выглядят одиночные мастера, которые бесцельно иллюстрируют одни и те же приемы труда. Почему бы не собрать больше народных мастеров, чтобы они, соревнуясь между собой, показали все мудрости своего творчества? Тем более, что интерес к самому процессу традиционного труда проявляется на ярмарке огромный, особенно у молодежи, которая зачастую впервые видит, как из глины рождается кувшин.
Украина славится мастерицами вязания, прядения, вышивания. Их изделия, изготовленные тут же, могли бы продаваться желающим как память-сувенир о ярмарке.
Всем известны и до сих пор еще популярны в нашем быту деревянные ложки, ступы, кадушки, плетеные корзины, короба, вязаные варежки, шарфы, шапочки. Да мало ли что могли бы изготовить мастера и мастерицы своими «золотыми» руками тут же, на виду у покупателя, которого интересует не столько само изделие, сколько процесс его создания.
Есть опасения, что Сорочинская ярмарка скоро утратит аромат сельской романтики. Уже сегодня на ней много того, что определяет чисто городскую атмосферу общения. Но ведь ярмарка — народный праздник, который рожден на традициях древней украинской культуры, так красочно воспетой Гоголем. Ее ведь нельзя сравнивать с современной городской ярмаркой, как, например, в Москве на ВДНХ или в Лужниках, или торговой ярмаркой в Лейпциге. Ярмарка в Сорочинцах начинает «урбанизироваться» вместо того, чтобы бороться за сохранение своей атмосферы. Здесь, очевидно, не мешает позаимствовать опыт демонстрации древних традиций у создателей открытых музеев украинского народного быта в Киеве, Переяслав-Хмельницком и др., где заботливо сохраняется и на научной основе восстанавливается предметная среда прошлого, на образцах которой многому учатся современные специалисты. Желательно, чтобы устроители Сорочинской ярмарки также скрупулезно и ревниво восстанавливали старые традиции народных праздников, включающих иг-

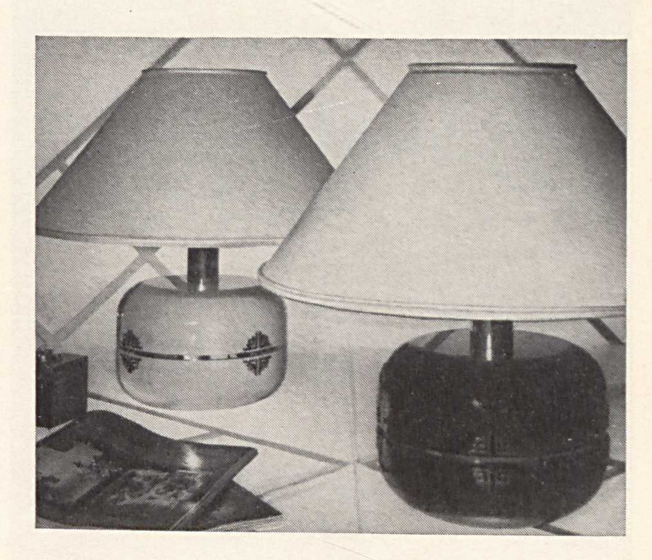
ры, приемы бытового труда и даже кулинарии.
Сорочинскую ярмарку на Украине очень любят, она пользуется огромным успехом, здесь бывают гости из других республик, из-за рубежа, так пусть же ее устроители не останавливаются на достигнутом.
Сорочинская ярмарка может стать необычным праздником-демонстрацией подлинных украинских народных традиций, как процессов, так и продуктов сельского труда, быта и отдыха. Такой опыт есть на аналогичных народных праздниках в республиках Прибалтики, где народные традиции популяризируются широко и основательно.
Естественно, нововведение потребует дополнительных затрат, более научных поисков традиций, более широкой и ранней подготовительной и организационной работы, но результатом будет и более высокий уровень духовного продукта ярмарки — ее культуры.

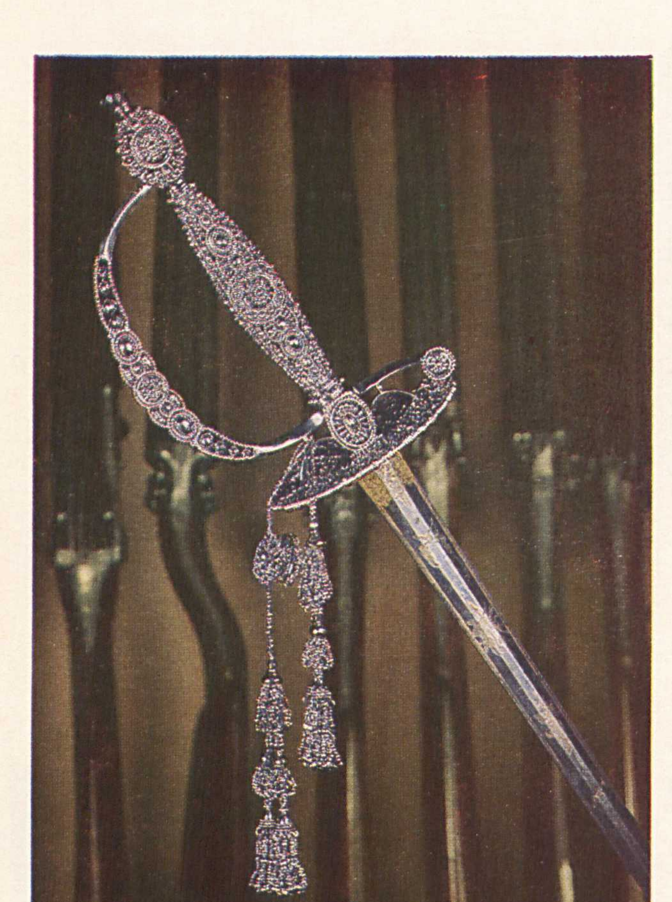
В. Долматов

Выставка «Испанская гостиница»

«Наша цель,— сказал директор выставки Хорхе Лакаса Санчо, генеральный директор фирмы Совконсульт,— познакомить советских специалистов с оборудованием современной испанской гостиницы, целиком от обстановки номера до электронных устройств, применяющихся в различных агрегатах. Испания — страна высокоразвитого туризма — накопила большой опыт в деле строительства и эксплуатации гостиниц. Нам кажется, что СССР, обладающий неограниченными возможностями для развития туризма, мог бы почерпнуть много полезного из нашего опыта. И потому мы привезли в Москву образцы продукции сорока ведущих испанских фирм, специализирующихся по строительству и оборудованию гостиниц, чтобы наладить сотрудничество в этой области между нашими странами».
Выставка «Испанская гостиница» была составлена из четырех разделов: оборудование кухонь и баров, текстиль и посуда для гостиниц, отделочные и фасадные материалы, мебель и осветительная арматура.
Нам показались заслуживающими наибольшего внимания отделочные материалы, интерьеры гостиничных номеров и светильники. Испания занимает одно из ведущих мест в мире по производству отделочных материалов, и в частности, керамики. Керамика — традиционный для Испании материал. Фаянс, майолику, изразцы можно увидеть и во внутреннем дворике испанского дома (в так называемом патио), и на фасадах католического собора, и в отделке старинного дворца. Они и сейчас широко используются в испанской архитектуре.
Всеобщее увлечение керамикой как естественным традиционным материалом в противовес опостылевшей всем синтетике происходит у нас на глазах. Сейчас керамические покрытия применяют для облицовки промышленных зданий, для мощения, для отделки гаражей. Керамическая промышленность Испании оснащена итальянским оборудованием и работает на высококачественных местных материалах. Достаточно сказать, что западногерманская фирма «Розенталь» закупает глины для своего фарфора в Испании.
На выставке мы видели керамическую плитку и в качестве отдельных образцов, и в интерьерах. Нам показали облицовку самых разных цветов, напоминающую фактурой отсыревшие акварели, весьма разнообразную по оттенкам, украшенную узором растительным либо геометрическим.
Декоративные возможности этого материала были продемонстрированы на примере трех гостиничных номеров, целиком представленных на выставке.
Кастильская спальня — набор деревянной мебели с резными ножками и витыми бронзовыми ручками, стилизованный в традиционном испанском духе. Номер и ванна выдержаны в коричневато-желтой цветовой гамме. Коричневое дерево кроватей и стенных панелей, кремовые покрывала с бахромой, кремовые обои с желто-коричневым узором и близкий им по тону ворсовый ковер с узором из букетов в вазах и листьев. Кремово-коричневая керамическая плитка на стенах и темно-коричневый ковер с выплывающими листьями каштана на полу в ванной.
Еще одна комната — современная спальня с мебелью без орнамента. Обычные прикроватные тумбочки заменены угловой стенкой с закругленным углом, составленной из уменьшенных комодов, на стене зеркало в круглой деревянной раме. На кроватях темного дерева с округлыми спинками — синие шелковые покрывала. Все это стоит на бирюзовом ковре с орнаментом из дубовых листьев, какими их обычно изображают в деревянной резьбе, блекло-коричневых тонов. К этой спальне примыкает ванная комната в синих тонах: перванш — фаянс санoборудования, берлинская лазурь, чередующаяся с ультрамарином,— облицовочная плитка и светло-синий ковер. И, наконец, то, что господин директор назвал примером «современного гостиничного дизайна» — номер, оформленный пронзительно зеленой глянцевитой пластмассой, которая при ближайшем знакомстве оказывается лакированным деревом. Странный каприз современной моды имитировать синтетику с помощью натурального материала. Кровати — четыре лакированных цилиндра по углам пружинного матраца, покрытого белым синтетическим покрывалом, на котором во всю длину отпечатан черный силуэт дерева с голыми ветвями и красно-оранжевое солнце. Те же цилиндры, только длиннее и тоньше, служат ножками туалетного столика с подымающейся крышкой. На стене черно-белые панели, на полу — светло-лимонный ковер с узором, имитирующим металлическую решетку с круглыми звеньями и тень от них.
Итак, перед нами еще один интерьер современной гостиницы на этот раз в латинском его варианте с испанским колоритом, в котором обыграны известные мотивы испанского декоративного искусства, традиционные сочетания цветов и материалов. На первый взгляд разница между тем, что нам показали испанцы и показывали на аналогичных выставках другие страны, весьма велика, на самом же деле различие это носит чисто поверхностный, формальный характер, поскольку интерьер современного отеля — всего лишь декорация к спектаклю, действие которого длится несколько дней. Герой его — современный деловой человек, или турист — ведет совершенно одинаковый образ жизни в любой стране с любым климатом. Задача дизайнера сводится к тому, чтобы создать клиенту иллюзию некоторого разнообразия при смене отеля. Испанские проектировщики справляются с этим достаточно хорошо.
Приятное и забавное впечатление оставили светильники: люстры, настольные лампы, торшеры. Люстры, вытянутые от пола до потолка, набраны из стеклянных треугольных модулей в виде мелких треугольников и четырехугольников с прорезью. Иногда в качестве модульного элемента использованы плоские перламутровые кружочки, вырезанные из раковин, полученных с Филиппин. Укрупненные настольные лампы и напольные светильники геометрической формы украшены стилизованными позолоченными, как на кованых сундуках, накладками, барельефами и модернистской скульптурой. Необычное впечатление производит использование зеркальной облицовки на абажурах, поставленных на прозрачные цветные кубы.
Выставка «Испанская гостиница» была организована акционерным обществом Совконсульт при содействии В/О Экспоцентр ТПП СССР в марте 1978 года в Москве.

Е. Егорьева







Эфес шпаги. Сталь, бриллиантовая огранка. 2-я половина XVIII в. ГИМ

Е. Буторов
Ожерелье и серьги. Сталь, бриллиантовая огранка. 1977

Восстановлена уникальная техника

Восемь лет назад в руки реставратора Евгения Васильевича Буторова попал эфес шпаги алмазной грани — работа тульских мастеров второй половины XVIII столетия, вещь уникальная по своим художественным достоинствам.

Искусство тульских мастеров стало олицетворением творческого духа русского народа. Занимаясь в основном изготовлением и украшением оружия, тульские мастера уделяли большое внимание созданию так называемых «партикулярных вещей». К середине XVIII века производство бытовых художественных изделий составляло уже 80% всей продукции оружейников. Так родился своеобразный промысел.

В произведениях тульских мастеров проявились черты русского народного искусства. Эти черты прослеживаются в «травном» орнаменте, украшавшем изделия тульских умельцев, и в форме изделий, например в шкатулках-ларцах в виде терема. Высокая художественность тульских изделий достигалась виртуозной техникой обработки металла. Наиболее трудоемкой и требующей большого мастерства в обработке металла была работа с «гранеными камениями». Стальные шарики гранились, как алмазы. Каждый такой «алмаз» состоял из стерженька и шляпки, на шляпку наносилось определенное количество граней, которые полировались. Получался эффект сверкания драгоценных камней. Вещи, украшенные алмазной гранью, встречаются уже в петровское время. Но наивысшего расцвета этот декоративный прием огранки стали достиг во второй половине XVIII столетия. К этому времени и относится эфес шпаги бриллиантовой огранки, находящийся сейчас в фондах Государственного Исторического музея.

Всего в музеях нашей страны насчитывается не более 500 работ тульских мастеров. Речь пойдет только об одной работе — об эфесе и о талантливом советском реставраторе Евгении Васильевиче Буторове, сумевшем через много лет восстановить бриллиантовую грань. Эфес привлек внимание специалистов как вещь, имеющая уникальное художественное значение. Этот эфес, состоящий из рукояти, дужки, чашки и темляка в виде двух кистей, связанных большим бантом, весь усыпан стальными гранеными камениями. Их более одиннадцати тысяч. Эти камения как бы образуют причудливое стальное кружево. Форма их самая разнообразная. Они повторяют форму бриллиантов: круглые, овальные, грушевидные (фантазийные), «маркиз». Различно и количество граней: от 16 граней простой огранки до 86 граней королевской огранки. Огранка производилась и с внутренней, невидимой стороны, так как камни были закреплены свободно, и при движении весь эфес сверкал как драгоценность.

Эфес экспонировался в зале, посвященном войне 1812 года, но потом был похищен. Более двух лет продолжались его поиски, и в 1964 году он снова вернулся в музей. Однако состояние его было плачевно. Вот выписка из акта состояния памятника до реставрации: «Эфес представлял собой груду разобранных и покрытых толстым слоем коррозии деталей. Темляк распущен (разобран) на отдельные детали. Чашка, грады, рукоять, верхушка рукояти и дужка отделены друг от друга очагами сильной коррозии. Полировка утрачена почти повсеместно за исключением небольших участков, сохранивших первоначальный вид. Количество отсутствующих деталей не выяснено. Примерно 20% деталей отреставрировано быть не может ввиду полного разрушения продуктами коррозии».

Возродить старое мастерство, вернуть людям ту красоту, которая, казалось, погибла — вот задача, с которой Евгений Васильевич Буторов взялся за реставрацию изуродованного эфеса. Перед ним стояла сложная проблема. Алмазную грань не исполняли и не восстанавливали с середины XIX столетия. Сможет ли реставратор восстановить то, что, казалось, ушло навсегда?

Даже в поврежденном виде это изделие тульских мастеров специальной комиссией Государственного Исторического музея было признано памятником государственного значения и оценено в 40 тысяч рублей. Более семи лет потребовалось для восстановления эфеса. Первые полгода пошло на поиски ключа разборки. Приступая к реставрации, Буторов сравнивал технику эфеса с плетеным кружевом. Чтобы расплести его, надо найти правильную нить, иначе все запутается. Так и на эфесе: среди 10 тысяч граненых «алмазов» надо было найти тот, с которого начиналась разборка. Всего на эфесе 6 таких ключей.

Методику восстановления эфеса пришлось разрабатывать вновь. Все шарики, винты, стержни и другие детали огранены заново по старым граням. Более двух тысяч созданы вновь. Для каждого вида «алмазов» были сделаны специальные инструменты. Работая над восстановлением эфеса, Буторов сделал интересное наблюдение: при огранке отдельных шариков выяснилось, что было применено 20 способов огранки различного качества и уровня мастерства. По всей видимости, эфес является предметом коллективного творчества. Известный советский реставратор П. Барановский как-то сказал, что памятник можно отреставрировать только один раз: либо он безнадежно испорчен, либо обретает новую жизнь. Думается, что эфес обрел новую жизнь в талантливых руках Евгения Васильевича Буторова, а вместе с эфесом возродилось мастерство создания «граненых камений» тульских мастеров-оружейников.

Но любая традиция мертва, если не имеет дальнейшего развития. В руках Буторова старая техника получила новое звучание.

Он исполнил с ее помощью ожерелья и серьги, представляющие собой уникальное ювелирное произведение. В фондах музеев почти не сохранилось ювелирных украшений, выполненных в технике алмазной грани по стали. Можно только предположить, что они были. Ожерелья и серьги Буторова — это первая попытка применить старую технику в создании ювелирных украшений. Холодный сверкающий блеск стали дает широкую возможность для создания интересных декоративных изделий. Сделать свои произведения не только совершенными технически, но и неповторимыми по художественному решению — вот то, что сейчас волнует художника. И это дает новую жизнь старому искусству «граненых камений».

Н. Дмитриева



Автор книги — большой знаток русской народной игрушки. Он объездил много центров производства игрушек, изучил историю этого вида народного творчества, собрал богатейшую коллекцию малой пластики, зарекомендовал себя как энтузиаст в деле коллекционирования и изучения игрушки-скульптуры и в своих устных выступлениях и в многочисленных печатных трудах. Естественно, он как никто другой мог рассказать школьникам о том, что представляет собой народная игрушка и как следует подходить к народному творчеству.

Работа Г. Блинова богата всякого рода информацией по затронутому им кругу вопросов. Книга написана с любовью к своему предмету, написана человеком увлеченным, неравнодушным. В этом отношении рецензент ничего не может прибавить к тому, что содержится в книге. Автор повествует не только о таких давно и широко известных феноменах, как, например, дымковская игрушка, но и сообщает немало нового для юного читателя и даже для вполне зрелого человека.

И, тем не менее, несмотря на то, что книга носит характер чуть ли не энциклопедии, она адресована прежде всего детям среднего и старшего школьного возраста, то есть такому читателю, который еще не так давно сам перестал играть в игрушки и сейчас смотрит несколько свысока на игрушки и на тех, кто в них играет, а может быть даже и на человека, посвятившего себя изучению игрушки. Поэтому перед Г. Блиновым стояла нелегкая задача убедить юного читателя в том, что народная игрушка — не безделица, не пустая потеха, а достойный самого пристального внимания предмет. И автор с этой задачей справился. Это удается Г. Блинову благодаря тому, что он раскрывает различного рода ценности, которые несет в себе народная игрушка, причем фокусирует внимание не столько на педагогическом аспекте изучения игрушки, сколько на искусствоведческом подходе, на описании игрушки в качестве объекта исследования историка. Касается автор и вопросов собирательской работы. Он подробно останавливается на раскрытии характера художественного языка народной игрушки, отмечая ее фантастичность и сказочность, а также намеки и недоговоренности, пластический юмор, сатирический элемент. Детально описывает Г. Блинов различные материалы и технологию изготовления игрушки, останавливается на роли пластического момента и раскраски. Выявляя общие признаки русской игрушки, автор дает характеристики промыслов разных районов нашей страны, показывая преимущества народного творчества перед промышленным производством, прелесть народных игрушек по сравнению с такими фабричными игрушками, в которых техническая сторона превалирует над художественным началом.

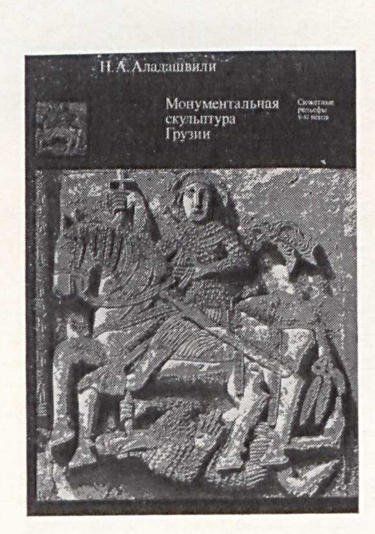
Пожалуй, автор с излишними подробностями рассказывает об обстоятельствах, при которых он познакомился с мастерами-игрушечниками той или иной области во время своих путешествий. Эти рассказы несколько отвлекают от главного предмета. Однако следует отметить, что народное творчество — явление живое, отнюдь не музейное. А поэтому Г. Блинов, возможно, поступает совершенно правильно, когда не только анализирует пластику малых форм, но и не без успеха делает попытку передать всю атмосферу, в которой бытует народное творчество, обрисовать характеры мастеров из народа.

Книга хорошо иллюстрирована. Автор сделал удачный выбор сюжетов из своей обширной коллекции. Фотоматериалы неплохо экспонированы в книге и говорят уже сами за себя.

Прекрасное исполнение книги как по содержанию, так и по оформлению, внушительный (100 000 экземпляров!) тираж — все это позволяет не сомневаться в том, что новая книжка Г. Блинова внесет ощутимый вклад в важное дело эстетического воспитания и пропаганды творчества народных мастеров.

М. Алпатов

Геннадий Блинов. Чудо-кони, чудо-птицы. М., «Детская литература», 1977.



Исследование Н. А. Аладашвили о грузинской каменной скульптуре является первым, обобщающего значения, научным трудом по истории грузинской каменной пластики эпохи средневековья *. Книга охватывает весьма широкий материал, хронологически укладывающийся в период V—XI веков. Отдельные главы исследования Н. А. Аладашвили, соответственно этапам развития грузинской монументальной скульптуры, посвящены произведениям V—VII, VIII—X и XI веков, а также изображениям животных.

Памятники искусства автор книги рассматривает как живую и органичную часть истории грузинского народа. Вопросы культурных взаимоотношений Грузии как с азиатским, так и с европейским культурным миром кратко затронуты во введении, которое благодаря этому выполняет важную функцию — «вводит» читателя в круг исторических явлений, обусловивших наследование античных, эллинистических, а также восточных традиций, с одной стороны, и национальную самобытность, с другой.

Грузию, как страну с развитой восточно-христианской культурой V—VII веков, а отнюдь не как предполагаемую провинцию византийского мира, мы узнали сравнительно недавно и, главным образом, благодаря фундаментальным исследованиям грузинских ученых. Данная книга представляет собою новый и интересный шаг в освещении этого материала, крайне важного не только для истории собственно грузинской средневековой пластики, но и для выявления тех малозаметных звеньев, которые делают понятными ряд явлений в восточно-европейском искусстве. Речь идет не о механическом воспроизведении занесенных извне образцов, а о творческом их усвоении, аналогичном проявляемому грузинскими скульпторами, украсившими базилику Сион в Болниси (478—493). Пластика здесь еще исключительно подчинена задаче декора внутреннего пространства, рельеф невысокий, фигуры передаются скупыми средствами. Сравнительно высоким рельефом выделена лишь голова быка с крестом между его рогами — выражение христианизации этого языческого образа. Автор книги внимательно анализирует композиции христианских религиозных сюжетов как аллегорического характера, так и с человеческими фигурами, уделяя внимание таким известным памятникам, как рельефы фасадов храма Джвари в Мцхета, крест из Качагани, рельефы церкви Успения в Сафаре и Атенского Сиона, храма в Мартвили. Сопоставление этих характеризующихся плоскостностью и графичностью рельефов с коптскими, возникшими в сходных исторических условиях, позволяет исследовательнице проследить возникновение вариантов местных иконографических схем. Период VIII—IX веков представляет переходный этап в развитии искусства Грузии, по словам академика Г. Н. Чубинашвили, «эпоха достижения вновь наивного, примитивного миросозерцания». Рассматриваемый во второй главе книги материал хорошо иллюстрирует эту лаконичную и яркую характеристику. В ряду произведений, представленных памятниками из Опизы, Боржоми и в относящихся уже к X веку рельефах из Надарбазеви, кваиса-Джвари, Петобани, Кумурдо, прослеживаются настойчивые поиски выразительных средств, получающие уже определенную реализацию в пластике храма в Вале и особенно в композиции рельефного фриза церкви в Корого с его рассказом о конкретном строительстве здания. Н. А. Аладашвили справедливо отмечает в этом цикле зарождающуюся тенденцию к преодолению застывшей блочности изображения. Храмы в Ошки, Ахашени, Ишхани, Баграта в Кутаиси уже вплотную подводят к периоду наиболее высокого подъема в развитии грузинской каменной скульптуры, приходящемуся на XI век. Традиция изображения исторических лиц в фасадной скульптуре могла бы послужить темой для самостоятельного исследования. В книге она освещена в связи с общими задачами изучения скульптурного декора и его функциональной роли.

Скульптура XI века, которой отведена третья глава, представлена такими широко известными циклами рельефов, как украшающие плоскости стен храмов в Никорцминде, Мцхета (Свети-Цховели), Самтависи, рассматриваемыми с такой разносторонностью и так обстоятельно, однако, впервые.

«Изображение животных в грузинской скульптуре» — тема, которой посвящена последняя глава книги, обусловленная локальными особенностями развития пластики в Грузии, унаследовавшей пережитки языческих верований, получившие в искусстве христианского средневековья оригинальную идейную и художественную интерпретацию. Широко проводимые Н. А. Аладашвили сравнения с произведениями романского искусства помогают ей выявить специфические особенности и характерные черты скульптуры Грузии. Это особенно заметно в заключительной главе, которой свойственна концепционная направленность, базирующаяся на результатах конкретных изысканий, составивших содержание предыдущих глав. Книга снабжена хорошим справочным аппаратом, богато иллюстрирована, приложено резюме на английском языке.

В методологическом отношении книга выделяется даже в хорошо зарекомендовавшей себя серии «Памятники древнего искусства» не только систематизированным изложением материала, но и постановкой широких проблем, без решения которых изучение средневекового искусства будет лишено смысла. Скульптурные произведения автор книги воспринимает в контексте архитектурного сооружения, а это выдвигает проблему коллективного творчества, имеющую непосредственный выход в современное искусство.

В. Пуцко

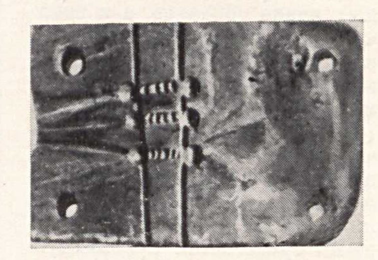
---

* *Н. А. Аладашвили.* Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V—XI веков. (Серия: Памятники древнего искусства). М., «Искусство», 1977.

Ювелирные формы X века из Киева

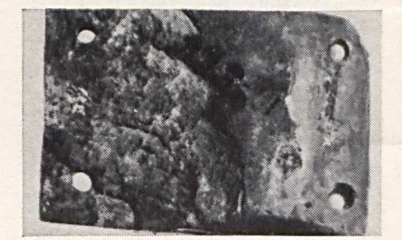


Раскопками на киевском Подоле была открыта мастерская ремесленника-ювелира X века. В ней среди других предметов обнаружены шиферные литейные формочки, служившие для отливки поясных украшений.
Формочки представляли собой пластины, с обеих сторон которых вырезаны разнообразные поясные бляшки и наконечники. К каждому из рисунков прорезан литник, пересекаемый в некоторых случаях каналом для отвода воздуха при литье.
На первой формочке вырезаны четыре изображения поясных бляшек, окаймлявших отверстие для язычка пряжки. Они искусно выполнены в виде трехлепестковых (криновидных) пальметок, по их внешнему контуру нанесены крупные и мелкие точки, при отливке имитировавшие зернь. На другой стороне формочки вырезано еще три изображения поясных украшений. Поперек пластины, почти на всю ее длину, расположен наконечник боевого пояса. Вся его поверхность покрыта сложным и изысканным орнаментом — крином со сложными завитками, перерастающими друг в друга и образующими своеобразное «древо жизни», увенчанное тремя солярными знаками. Меньший наконечник украшен значительно проще — пояском с точечным орнаментом, идущим по периметру. Он предназначался для ремешков у боевого пояса, которыми пристегивались сабля, нож, кошелек и т. д. Маленькая сердцевидная бляшка, расположенная рядом, окаймляла отверстие для язычка пряжки на этих ремешках. На других формочках расположены пятиугольная бляшка, украшенная семилепестковой пальметкой, сегментовидная бляшка, круглая бляшка с восьмиугольной звездой, полуцилиндрические колодочки и др.
В VI—XI веках поясные наборы были широко распространены по всей территории Евразийской степи от Байкала до Венгрии. Пояс, украшенный серебряными (золотыми) бляшками, был непременной принадлежностью каждого воина. Количество бляшек зависело от общественного положения воина. Чем знатнее он был, тем больше бляшек имел на поясе. Боевой пояс (как оружие и коня) воин в средневековье получал от правителя как знак воинской доблести, высокого служебного положения. Прокопий Кесарийский писал, что «не позволено никому носить ни перстня золотого, ни пояса, ни пряжки, ни чего-либо подобного, если это не пожаловано царем» [1].
На Руси также существовал обычай одаривать дружинников за верную службу богатым одеянием. К такого же рода подаркам относились и боевые пояса. Письменные источники свидетельствуют о страсти «нарочитых мужей» к роскошной одежде. Варяги, по словам Эймундовой саги, требовали от Ярослава «золото, сéребро и хорошую одежду». Об «оружии и портах» говорят дружинники Игоря, требуя нового похода на древлян. Всеволод Большое Гнездо одаривает своих гостей «дары бесценными, комонми и сосуды златыми и сребреными и порты». О широком распространении поясных наборов на Руси свидетельствуют и находки поясных бляшек в древнерусских курганах и кладах IX—X веков. Щедро украшенные пояса появились на Руси вместе с выделением военно-феодальной знати, когда в быту были широко распространены различные нарементые нашивки и украшения.
Обычно поясные бляшки относили к импорту с Востока. Конечно, в целом, как сама «мода» на поясные наборы, так и типы и орнамент пояс-













страница коллекционера

ных бляшек проник на Русь с Востока (прежде всего из Хазарии). Однако здесь имеет место и определенная гиперболизация этого импорта и отрицание местного производства подобного рода вещей.

В связи с этим, интересно замечание В. П. Даркевича о том, что «восточные наременные бляшки из серебра в местах их изготовления почти неизвестны. Находки из Восточной Европы частично восполняют этот пробел»[2]. Единственная, известная до находки в Киеве, форма для отливки поясных бляшек также найдена на территории Киевской Руси в древнем Плиснеске.

Уникальная арабская надпись, сделанная простым куфи, казалось бы, говорит о восточном происхождении формочек. (По мнению Б. И. Маршака, наиболее вероятным является прочтение «турк», то есть представитель племени торков). Действительно, в Киеве жило довольно много выходцев с Востока. Достаточно напомнить только, что слуга (и убийца) князя Глеба был торк, а арабский путешественник Абу-Хамид ал-Гарнати (XII век) видел в Киеве «тысячи магрибинцев с виду тюрков, разговаривающих на тюрском языке»[3]. Вероятно, и наш мастер мог быть выходцем с Востока. Однако петрографический анализ показал, что формы сделаны из шифера, залежи которого находятся только в районе Овруча под Киевом, и, следовательно, были выполнены на месте.

Но этническое происхождение мастера не имеет принципиального значения. Мастерская функционировала в Киеве, ее продукция поступала прежде всего на древнерусский рынок. Г. Ф. Корзухина, говоря о всем древнерусском ювелирном искусстве, писала, что «не арабы воскресили это древнее искусство. Толчком к его развитию, как и развитию других ремесел к X веку был слой новой, могущественной знати, стремившейся к богатству, роскоши, дорогому оружию и одежде»[4].

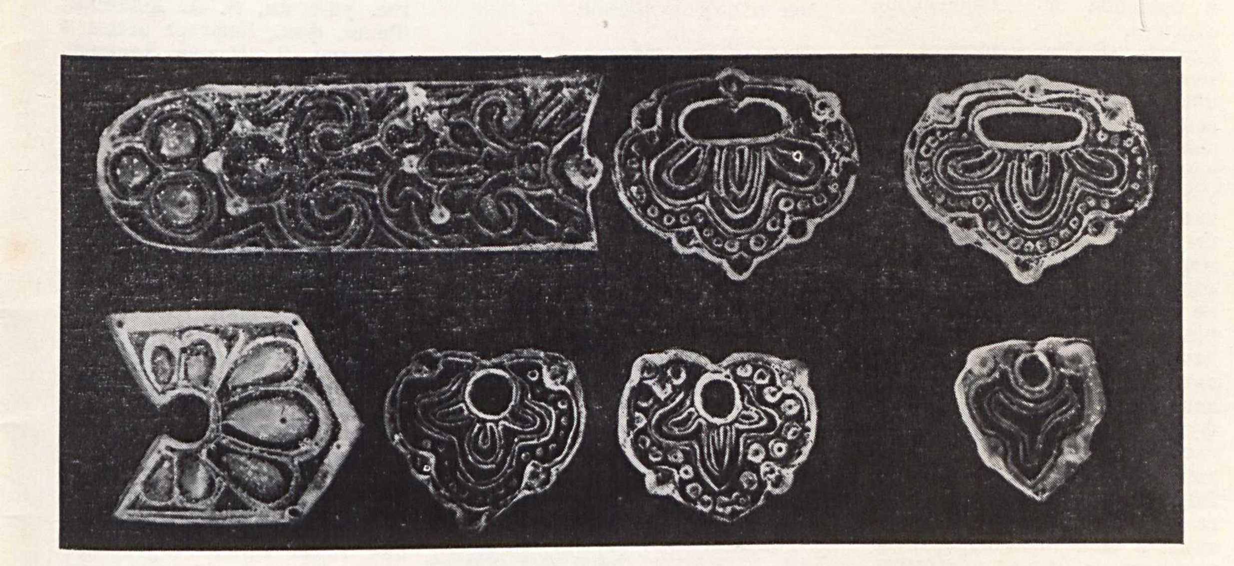
Следует специально отметить, что символика орнамента бляшек говорит скорее о византийском влиянии, бывшем уже достаточно мощным на Руси X века, чем о чисто восточных подражаниях.

Резьба по камню, особенно с выпуклыми линиями, которые при отливке дают углубления, очень тонкая и кропотливая работа. Она требовала как специального материала и инструмента, так и опытного, искусного мастера-резчика. Изготовление такой литейной формочки требовало значительных затрат труда, которые оправдывали себя лишь в случае массового производства. «Только наличие широкого и гарантированного округа заказчиков или наличие рынка могли способствовать появлению таких дорогих и трудоемких приспособлений, как эти литейные формы», — подчеркивал Б. А. Рыбаков[5].

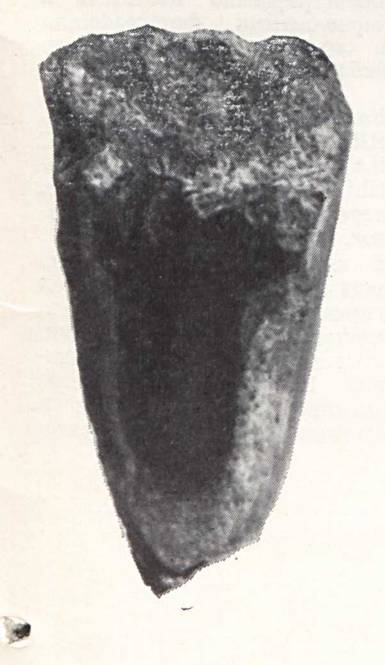
Безусловно, такой рынок в Киеве X века существовал. В эпоху Святослава и Владимира, когда особенно бурно выделялась и росла дружинная прослойка, в Киевской Руси возник особый спрос на богато украшенные боевые пояса и уздечные наборы. Этот спрос и породил подобные ювелирные мастерские. Наш ремесленник-ювелир оказался на уровне лучших мастеров своего времени. По своей художественной ценности рисунки, вырезанные на формочках, относятся к лучшим образцам прикладного искусства своего времени и не уступают любым подобным работам как европейских, так и азиатских мастеров. Резьба поражает своей тщательностью и совершенством. Перед нами произведение зрелого художника, который соединял художественный вкус и техническое совершенство.

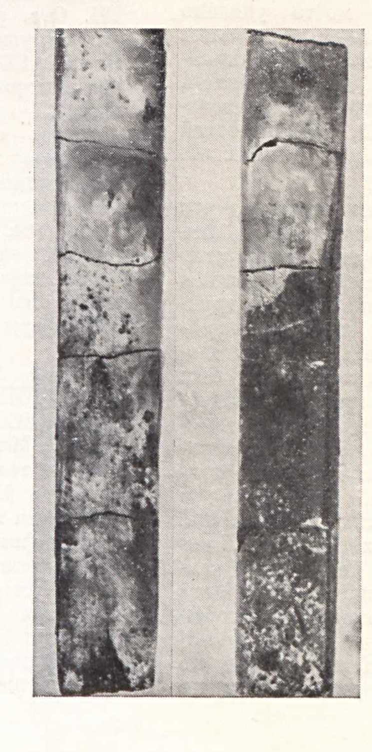
Без сомнения, к замечательной находке на Подоле не раз будут обращаться археологи и искусствоведы, специалисты по истории Древней Руси, Средней Азии, кочевых народов великой евразийской степи. Она проливает свет и на историю древнерусского ремесла в его сложных взаимосвязях, и на отношение Киевской Руси с тюркскими племенами, и на проблему религии разных групп населения Киева в годы «пытания о вере», и на ряд других интереснейших вопросов нашей истории.

К. Гупало, Г. Ивакин









[1] *Прокопий из Кесарии.* История войн с персами. СПб., 1880, с. 117.

[2] *В. П. Даркевич.* Художественный металл Востока. М., 1976, с. 115—122.

[3] Путешествие Абу-Хамида ал-Гарнати в Восточную и Центральную Европу (1131—1153). М., 1971, с. 39.

[4] *Г. Ф. Корзухина.* Русские клады IX—XIII вв. М.— Л., 1954, с. 73.

[5] *Б. А. Рыбаков.* Ремесло Древней Руси. М., 1948, с. 271.



Задуманная автором как учебное пособие книга* призвана восполнить остро ощутимый пробел в литературе по художественному конструированию. Нельзя не согласиться с автором в том, что «имеющаяся в настоящее время учебная литература по пластмассам освещает в основном вопросы технологии, а анализ формообразования пластмассовых изделий и их эстетическая оценка почти не находят в ней отражения».

Значительный опыт преподавателя, глубокое знание специфики практической работы художника-конструктора в промышленности пластмасс позволили автору написать работу, отвечающую самым строгим требованиям, предъявляемым к учебной литературе. Подтверждением этому является то, что уже сегодня книга служит хорошим подспорьем студентам многих факультетов и кафедр художественного конструирования.

Однако, значение книги этим не исчерпывается. Собранный в ней систематизированный и обобщенный опыт отечественного и зарубежного художественного конструирования изделий из пластмасс несомненно привлечет внимание художников-конструкторов. Много полезного почерпнут из работы Квасова технологи, специалисты в области конструирования специального оборудования и оснастки, организаторы такого сложного комплексного производства, как изготовление товаров народного потребления из пластических масс. Именно этому широкому и разнообразному кругу специалистов адресованы включенные в книгу материалы и сведения, касающиеся самых различных сторон такого многоступенчатого процесса, как конструирование и воплощение в материале изделий из синтетических материалов.

Книга открывается кратким введением, в котором автор рассказывает о значении изделий из пластмасс в современном производстве и в быту, о том внимании, которое уделяется сегодня в нашей стране созданию этих изделий, о перспективах развития этой отрасли промышленности. В первой главе — «Общие сведения о пластмассах» читатель находит четко и лаконично изложенную историю возникновения промышленности пластмасс — от использования первых природных соединений, до широкого развития промышленного изготовления и переработки пластмасс с богатейшим набором физико-механических и эстетических свойств. Из этой главы мы узнаем о существовании сегодня более 2000 различных видов пластмасс, подробно знакомимся с их общими свойствами и со спецификой тех соединений, которые в наши дни особенно часто используются для создания бытовых предметов. Много внимания уделяет автор методам переработки пластмасс в изделия и способам их декоративной отделки.

Главы: «Выбор пластмасс и методов их переработки», «Основные принципы художественного конструирования изделий из пластмасс», «Художественное конструирование упаковки из пластмасс»—раскрывают важнейшие принципы работы с этими материалами, выработанные в отечественной и зарубежной практике художественного конструирования. При этом главная задача автора — нацелить читателя на самостоятельное творчество, основанное на фундаментальных знаниях о свойствах различных пластмасс.

Параллельно с текстом в книге дается богатый иллюстративный материал, назначение которого не только знакомить с удачными дизайнерскими решениями, но и помогать выработке самостоятельных критических суждений, приемов анализа потребительских и эстетических свойств тех или иных изделий.

Весьма ценными представляются включенные в текст книги таблицы, помогающие художнику-конструктору разобраться во множестве типов современных пластмасс с их разнообразными свойствами. В таблицах сопоставлены марки пластмасс с соответствующими их свойствами, методами переработки, определены основные виды изделий, которые целесообразно производить именно из данного вида пластмассы, указано на декоративные свойства и отличительные признаки этих новых изделий.

Значительное место уделено автором анализу основных этапов работы художника-конструктора над изделием, разбору пластических, цветовых решений, особенностей формообразования в этой области.

Представляется важным, что в книге, рассчитанной на широкую аудиторию, автор привлекает внимание читателей к одной из сложнейших и трудно решаемых проблем: проблеме поисков самостоятельного оригинального стиля этих изделий. Не приемля имитации в изделиях из пластмассы других материалов, критически оценивая подобные тенденции, еще бытующие в практике наших предприятий, автор значительную часть книги посвящает детальному разбору специфических средств композиции, оперируя которыми художник-конструктор может создавать целостные по замыслу и гармонические по форме предметы и комплексы предметов. Подробно разбирается значение пропорциональных соотношений, ритма, симметрии и асимметрии, объемно - пространственной структуры, масштабных связей предметов.

Не обойдены в книге и такие важные вопросы, как эргономические факторы художественного конструирования, гигиенические требования к пластмассовым изделиям. Самостоятельный раздел посвящен технологичности конструкций пластмассовых изделий. Завершается работа Квасова главой о художественном конструировании различных видов упаковки из пластмасс. Несомненно, что книга о пластмассах — издание полезное и своевременное.

Л. Супрун

* *А. С. Квасов.* Пластмассы. Технология и художественное конструирование изделий из них. М., «Высшая школа», 1977.

Вышли из печати

Гарибова Т. Л. ВОЛШЕБНЫЙ МИР НАРОДНОЙ СКУЛЬПТУРЫ. Воронеж, 1977.
Книга посвящена мелкой народной пластике Центрально-Черноземной зоны России. Выпуск настоящего издания предпринят в целях пропаганды творчества народных мастеров. В популярной форме автор рассказывает об истоках развития народного ваяния, освещает специфику образного строя народной декоративной скульптуры, своеобразие пластики отдельных районов.

Кривоносов В. ОГНЕННОЕ ПИСЬМО. РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ. Краткий очерк. Верх.-Волж. кн. изд., Ярославль, 1977.
Книга рассказывает об истории развития древнего русского ремесла — производства расписной финифти. Автор также знакомит читателя с технологией изготовления финифти, лучшими произведениями мастеров фабрики «Ростовская финифть».

ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ. Отв. ред. В. Н. Лазарев. М., «Наука», 1977. (Академия Наук СССР. Научный совет по истории мировой культуры).
Авторы статей настоящего сборника рассматривают теоретическую и практическую деятельность Альберти — архитектора, а также его литературное наследство — трактаты, характеризующие личность мастера и духовную атмосферу его эпохи.

Леонова А. К. НАРОДНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА БЕЛОРУССИИ. Краткий очерк. Минск, Изд-во «Наука и техника», 1977. (Академия Наук Белорусской ССР. Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора).
Книга освещает историю развития народной деревянной пластики Белоруссии на протяжении XVIII—XX вв. Автор рассматривает круг сюжетов и художественно-стилистические особенности религиозной скульптуры, исследует бытовую пластику: утварь, посуду, резные пряничные доски.

Короткевич Е. Б. ПАМЯТНИКИ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ. Минск, «Наука и техника», 1978.
Настоящее издание представляет своего рода справочник по историко-культурным памятникам Белоруссии, в том числе: памятникам градостроительства, архитектуры и искусства. В книге кратко освещается также история развития охраны памятников в республике.

ЛЕКЦИИ ПО ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ. (В 4-х кн.). Под ред. М. С. Кагана. Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова, Филос. фак., Кафедра этики и эстетики. Л., Изд-во Ленингр. ун-та.
Кн. 3. Ч. 2. (М. С. Каган, Г. Ф. Сунягин, Л. А. Бердюгина и др.) 1977.
В очередном выпуске «Лекций» рассматривается немарксистская эстетика XX века: буржуазная и демократическая эстетика стран Западной и Восточной Европы, США и дореволюционной России.

Ле Корбюзье. АРХИТЕКТУРА XX ВЕКА. (Сборник). Пер. с франц. под ред. (и с послесл.) К. Т. Топуридзе. 2-е изд. М., «Прогресс», 1977.
В настоящий сборник вошли статьи и фрагменты книг, созданные архитектором в разные годы. Текст сопровождается большим количеством фотографий, схем и планов.

Нодиева Айя. ЛАТЫШСКАЯ КЕРАМИКА (1960—1975). Рига, «Лиесма», 1977. На латышском, русском, английском и немецком языках.
Книга посвящена современной латышской керамике, в ней прослеживается эволюция этой области прикладного искусства от тесной связи с народными традициями и от функциональной предметности, в сторону развития современных декоративных форм, пространственных композиций, ландшафтных ансамблей и мелкой пластики. Наряду с общей панорамой керамического искусства Латвии на современном этапе, даны краткие творческие портреты его ведущих художников. Издание хорошо иллюстрировано цветными и черно-белыми фотографиями и содержит исчерпывающую библиографию вопроса.

Ковригина В. М. ОРГАНИЗАЦИЯ И ПЛАНИРОВАНИЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. М., «Экономика», 1978.
В книге содержится анализ ряда проблем организации и управления народными художественными промыслами, даются некоторые рекомендации по совершенствованию планирования, управления и организации их производства.

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 7 (248). 1978
Основан в 1957 году

В номере:

На обложке:
В. Орта
Витраж над лестницей дома Обек. Брюссель. 1899—1900

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А-13133 от 9.VI.1978
Сдано в набор 5.V.1978
Бумага мелованная
Формат 70×108 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,607
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3834. Тираж 34.000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21

Только факты

Москва. Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложение Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановил присудить Ленинскую премию 1978 года Сперанскому Сергею Борисовичу, народному архитектору СССР, Каменскому Валентину Александровичу, народному архитектору СССР (посмертно), — за Монумент в честь героической обороны Ленинграда в 1941—1943 годах и разгрома немецко-фашистских войск под Ленинградом в 1944 году. (Народный художник СССР М. К. Аникушин, один из авторов монумента, удостоен Ленинской премии ранее).

*

60 лет назад, в апреле 1918 года, В. И. Ленин подписал Декрет о памятниках республики. 18 апреля с. г. в Центральном Доме архитектора открылся объединенный пленум правления Московской организации Союза архитекторов СССР и Московской организации Союза художников РСФСР, посвященный 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды.

На пленуме шла речь о том, что сделано и что будет сделано по воплощению в жизнь ленинского плана монументальной пропаганды, решению задачи, поставленной XXV съездом КПСС по превращению Москвы в образцовый коммунистический город.

В фойе Центрального Дома архитектора на улице Щусева, 7 открылась выставка «Художники и архитекторы Москве». Были выставлены десятки стендов с фотографиями памятников, монументов, стел, памятных знаков, установленных в столице за годы Советской власти, а также эскизы будущих работ. В 1978—1979 годах в Москве будет воздвигнуто 35 скульптур, переданных в дар столице известными ваятелями.

*

12 апреля в Центральном лектории состоялось открытие очередной Недели изобразительного искусства, на этот раз посвященной 60-летию ленинского плана монументальной пропаганды. В Доме художника (Кузнецкий мост, 11) прошел вечер встречи с художниками - монументалистами столицы. Участники смогли ознакомиться с произведениями монументалистов, включенными в экспозицию традиционной весенней выставки московских художников, в которую вошло около 800 произведений.

*

В Центральном музее Вооруженных Сил СССР открылась выставка «Комсомол в борьбе за Родину», посвященная 60-летию комсомола и XVIII съезду ВЛКСМ. Здесь личные вещи, фотографии, ордена, грамоты лучших сынов Ленинского комсомола. Имена многих из них известны всей стране. Николай Островский и Аркадий Гайдар в военных шинелях, рядом в матросской форме командир знаменитого бронепоезда Анатолий Железняков. Здесь же грамота о представлении к знаку ордена Красного Знамени Петра Исаева, ординарца легендарного Чапаева. Несколько стендов посвящены участию комсомола в Великой Отечественной войне. Завершают экспозицию стенды, рассказывающие о сегодняшних буднях воинов-комсомольцев.

*

В канун XVIII съезда ВЛКСМ в Государственном Историческом музее открылась выставка «Славный путь Ленинского комсомола», посвященная 60-летию ВЛКСМ. В экспозиции немало уникальных документов и фотографий. Они взяты из Центрального архива ВЛКСМ, из фондов Исторического музея, Музея Революции, музеев комсомольской славы, из личных архивов ветеранов войны, труда, комсомола.

*

26 апреля в столице открыт памятник Михаилу Ивановичу Калинину — выдающемуся партийному и государственному деятелю, соратнику В. И. Ленина. Монумент сооружен по решению Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР по проекту заслуженного художника РСФСР скульптора Б. И. Дюжева и заслуженного архитектора РСФСР Е. И. Кутырева. Памятник установлен на проспекте, носящем имя М. И. Калинина.

*

20-летию освоения космоса была посвящена проходившая в Москве Всесоюзная художественная выставка. В ней приняли участие известные живописцы, скульпторы, графики Москвы, Ленинграда, Белоруссии, Казахстана, Молдавии и республик Прибалтики. Экспозиция отразила все основные этапы завоевания космического пространства — от запуска первых спутников и полета Юрия Гагарина до работы пилотируемого комплекса «Салют — Союз». Было представлено свыше ста произведений.

*

«Металл и кружево» — так называлась экспозиция, открывшаяся в выставочном зале Союза художников РСФСР (ул. Усиевича, 13). Творчество народных мастеров — кружевниц, кровельщиков, кузнецов — сближает противоположности, используя и в том и в другом случае родственные выразительные средства: четкий рисунок орнамента, противопоставление фона и узора. На подготовку выставки ушло 7 лет. Энтузиасты из комиссии по народному искусству Союза художников РСФСР исходили пешком 15 областей Российской Федерации в поисках мастеров, в чьих изделиях продолжаются традиции промысла.

*

В Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина была открыта экспозиция работ выдающегося итальянского художника, лауреата международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» Ренато Гуттузо, которые он сам отобрал для показа советским зрителям.

Ленинград. Удивительный мир экзотических зверей, домашних животных и птиц, искусно сделанных из бумаги, увидели ленинградцы 13 апреля в Доме дружбы и мира с народами зарубежных стран. Этот своеобразный «зоопарк» открыл японский художник Акира Есидзава, демонстрировавший в Ленинграде национальный вид искусства моделирования из бумаги — оригами. Свой рассказ о методе складывания из бумаги различных фигур гость сопроводил диапозитивами.

*

Посланцы архитектурных организаций почти сорока городов явились участниками всесоюзного семинара, начавшегося 4 апреля в Ленинграде. Тема семинара, который продлился две недели, — «Архитектура общественных зданий в системе города». С лекциями и сообщениями выступили крупные специалисты Москвы и Ленинграда.

*

В залах ЛОСХа открылась выставка произведений художника театра М. Лесницкой. Главные ее работы — это оформление спектаклей по произведениям Н. Г. Чернышевского, А. С. Грибоедова, Ф. М. Достоевского. На выставке были представлены также пейзажи, натюрморты, многочисленные этюды и зарисовки, являющиеся своего рода путевыми альбомами художницы. В этих лирических произведениях проявилось свойственное автору светлое, поэтическое восприятие жизни.

*

Душанбе. В апреле здесь прошли торжества, посвященные 100-летию со дня рождения основоположника таджикской советской литературы, выдающегося ученого и общественного деятеля Садриддина Айни. Одна из красивейших площадей Душанбе, носящая имя Садриддина Айни, отныне украшена впечатляющим скульптурным ансамблем, который создают фигура устода Айни и три композиции по его произведениям. Авторы монумента — член-корреспондент Академии художеств СССР, заслуженный деятель искусств Азербайджанской ССР скульптор О. Эльдаров, архитекторы А. Азаронов и Р. Керимов. В создании памятника участвовали мастера художественного литья Москвы и Ленинграда, искусные камнерезы Армении и Киргизии.

*

Новороссийск. Образы героев Малой земли, запечатленные в рисунках народного художника СССР В. Цигаля, открывают экспозицию, развернутую в новом выставочном зале Краеведческого музея Новороссийска. Представленные здесь произведения живописи, рисунка и скульптуры знакомят с творчеством художников, чья жизнь связана с судьбой города-героя. В десанте на Малую землю принимал участие и народный художник СССР Б. Пророков. Серия его рисунков «Это не должно повториться», удостоенная Ленинской премии, также представлена в экспозиции. В новом выставочном зале находятся полотна новороссийских художников Ю. Чернова, Г. Аракельяна, В. Тевторадзе и других.

*

Эчмиадзин (Армянская ССР). Во Дворце культуры Эчмиадзинского совхоза открылась персональная выставка ковровщицы Кнарик Погосян. Здесь представлены оригинальные по рисунку и цвету ковры и гобелены, а также живописные полотна, портреты рабочих.

*

Таллин. Здесь состоялся всесоюзный семинар художников-ювелиров. Он был приурочен к прибытию в столицу Эстонской ССР советской экспозиции, участвовавшей в международной выставке бижутерии «Яблонец-77» в Чехословакии, где эстонские мастера получили 15 медалей и почетных дипломов.

*

Холмогоры. На завершившемся недавно Всесоюзном смотре художественных учебных заведений первый приз присужден ученику Холмогорской школы резьбы по кости Алеше Мерзлову — за шкатулку «Кони».

*

Гавана. Большим успехом у жителей и многочисленных гостей кубинской столицы пользовалась интернациональная художественная выставка, открытая в гаванском Дворце изящных искусств. На ней были представлены произведения живописцев, графиков, скульпторов Болгарии, Венгрии, Вьетнама, ГДР, Кубы, Монголии, Польши, Румынии, СССР и Чехословакии. Образным языком искусства экспонаты выставки рассказывали о героических свершениях народов стран социалистического содружества, об их вдохновенном мирном труде. Специальный раздел был посвящен подвигам советского народа и патриотов-интернационалистов в годы гражданской и Великой Отечественной войн.

*

Багдад. В столице Ирака торжественно открылась фотовыставка, посвященная 60-летию Советских Вооруженных Сил. Многочисленные фотографии рассказывают о становлении Рабоче-Крестьянской Красной Армии, о ее славном боевом пути, о буднях советских воинов. Особое место в экспозиции занимают снимки, раскрывающие роль В. И. Ленина в создании Вооруженных Сил первого в мире социалистического государства.

*

В Кишиневе состоялась республиканская научно-практическая конференция «О деятельности учреждений культуры Молдавии по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества трудящихся в свете решений XXV съезда КПСС и Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества». Со вступительным словом выступил министр культуры МССР А. П. Константинов. Конференция работала по секциям: вокально-хоровая, хореографическая, театральная, музыкальная, самодеятельного киноискусства, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.